

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**LA ACTIVIDAD MUSICAL EN LA SEVILLA DECIMONÓNICA  
A TRAVÉS DE LA FIGURA DE EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN  
(1786 – 1871)**

AUTORA DE LA INVESTIGACIÓN

Auxiliadora Gil Rodríguez

DIRECTORES DE LA INVESTIGACIÓN

Dra. Julia Esther García Manzano

Dr. Pedro Luengo Gutiérrez

TUTOR DE LA INVESTIGACIÓN

Dr. Juan Carlos Hernández Núñez

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: HISTORIA DEL ARTE

SEVILLA, 2019



## **DEDICATORIA**

Dedicado a mi familia.

A los que se fueron, Pepe, Lola y Manolo

y

a los que siguen a mi lado, Reyes, Yayo y Pablo.





## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores, Julia Esther García Manzano y Pedro Luengo Gutiérrez, su entrega y entusiasmo en la elaboración de este trabajo, así como el continuo apoyo que me han brindado. También han sido una ayuda inestimable Manuel Gómez Raya, que me ayudó a revisar el Fondo de Orleans y los autos capitulares de la Catedral de Sevilla que consulté; Benito Mahedero Ruiz, quien me ayudó las transcripciones; Elisa Pulla Escobar, que a petición mía realizó algunas de las fotografías que ilustran este trabajo; y Rosario Gil Rodríguez, que ha sido la intendencia informática para la fusión final de la tesis.

También quiero dar las gracias a todas las instituciones que me han facilitado el trabajo, permitiéndome acceder a sus archivos y bibliotecas, y a las personas que me han atendido en ellas de las que he recibido siempre un trato exquisito: Catedral de Sevilla, Biblioteca Colombina de Sevilla, Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, Hermandad del Silencio de Sevilla, Archivo Municipal de Sevilla, Hemeroteca Municipal de Sevilla, Universidad de Sevilla, Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, Real Academia Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Ateneo de Sevilla, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Real Biblioteca de Palacio, Biblioteca Municipal de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Fundación Juan March y Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias.

Por último, y no por ello menos importante, quiero agradecer a mi familia y mis amigos el cariño y apoyo que siempre me han dado.



## CUESTIONES GENERALES

Las citas a pie de página se presentan completas la primera vez que aparecen. A partir de la segunda vez se indica apellidos, nombre del autor y título abreviado de la obra, seguido de: *Op. Cit.*, cuando la obra ha sido citada con anterioridad; *Ibíd*, cuando se cite un mismo autor y una misma obra de manera consecutiva, variando solamente el número de página; e *Ibídem*, para identificar el mismo autor, obra y página de la cita precedente. En los casos indicados para las abreviaturas *Op. Cit.* e *Ibíd*, a continuación de estas se escribe el número de página de la cita en cuestión. No obstante, en aquellos casos que se considere que pueda generar dudas se omitirá la reducción de la cita.

Los escritores españoles se citan con los dos apellidos y el nombre, salvo en el caso de aquellos que reiteradamente firman su trabajo solamente con uno. Los extranjeros serán citados con un apellido y nombre.

En las revistas del siglo XIX se indica el nombre del autor del artículo cuando este aparece.

Las abreviaturas usuales del siglo XIX, pero de difícil comprensión hoy en día, se desarrollan para facilitar su lectura.

Se utiliza cursiva en los extranjerismos.

Se escriben con mayúscula los nombres de instituciones concretas (por ejemplo, la Catedral de Sevilla o el Ayuntamiento de Sevilla) y los nombres de los edificios monumentales (por ejemplo, Palacio de San Telmo).



## **ABREVIATURAS**

<b>A.C.S.</b>	Archivo de la Catedral de Sevilla
<b>A.C.Za.</b>	Archivo de la Catedral de Zamora
<b>AHQAS</b>	Archivo de la hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla
<b>AHSS</b>	Archivo de la hermandad del Silencio de Sevilla
<b>AMS</b>	Archivo Municipal de Sevilla
<b>BCS</b>	Biblioteca colombina de Sevilla
<b>BRCSMM</b>	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
<b>BCSMS</b>	Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla
<b>BMM</b>	Biblioteca Municipal de Madrid
<b>BICGC</b>	Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias
<b>BNE</b>	Biblioteca Nacional de España
<b>BNE M. REINA</b>	Biblioteca Musical de María Cristina conservada en la BNE
<b>BUCM</b>	Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
<b>ca.</b>	<i>circa</i>
<b>carp.</b>	carpeta
<b>cc.</b>	compases
<b>CDMA</b>	Centro de Documentación Musical de Andalucía
<b>coord./coords.</b>	Coordinador/coordinadores
<b>CSIC</b>	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<b>dir.</b>	director
<b>ed./eds.</b>	editado, editor/editores
<b>et. al.</b>	y otros
<b>Excmo.</b>	Excelentísimo
<b>FAUS</b>	Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla
<b>fasc.</b>	fascículo
<b>Fig.</b>	Figura

<b>FIMTE</b>	Festival Internacional de Música de Tecla Española
<b>FJM</b>	Fundación Juan March
<b>FO</b>	Fondo de Orleans
<b>fol./fols.</b>	folio/folios
<b>HBNE</b>	Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España,
<b>HMS</b>	Hemeroteca Municipal de Sevilla
<b>ICAS</b>	Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
<b>ICCMU</b>	Instituto Complutense de Ciencias musicales
<b>Imp.</b>	Imprenta
<b>INAEM</b>	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
<b>leg.</b>	legajo
<b>nº</b>	número
<b>Op.</b>	<i>Opus</i>
<b>Op. Cit.</b>	<i>Opus Citatum</i>
<b>pág./págs.</b>	página/páginas
<b>RBP</b>	Real Biblioteca de Palacio
<b>reed.</b>	reedición
<b>s.</b>	siglo
<b>s.e.</b>	sin indicación de editor
<b>s.f.</b>	sin indicación de fecha
<b>s.n.</b>	sin numeración
<b>SEdeM</b>	Sociedad española de musicología
<b>SGAE</b>	Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores
<b>sign.</b>	signatura
<b>UEM</b>	Universidad Europea de Madrid
<b>vol./vols.</b>	volumen/volúmenes

## ÍNDICE

DEDICATORIA .....	III
AGRADECIMIENTOS .....	V
CUESTIONES GENERALES .....	VII
ABREVIATURAS .....	IX
INTRODUCCIÓN .....	1
1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO .....	3
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	9
2.1. Eugenio Gómez Carrión .....	9
2.2. Capítulo I. El oficio de músico entre lo sagrado y lo profano: músicos en la Catedral y en el Teatro. ....	17
2.3. Capítulo II. Nuevas prácticas musicales: las asociaciones culturales	24
2.4. Capítulo III. La música en la corte: la estancia de los Montpensier en Sevilla .....	26
3. FUENTES CONSULTADAS .....	29
3.1. Fuentes archivísticas .....	30
3.2. Fuentes hemerográficas .....	31
3.3. Fuentes historiográficas .....	33
3.4. Fuentes musicales .....	34
3.5. Fuentes bibliográficas musicales .....	36
3.6. Fuentes gráficas .....	36
4. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA .....	39
4.1. Las instituciones musicales .....	41
4.2. Repertorios musicales .....	44
4.3. El músico en la sociedad .....	45
4.4. Paisaje sonoro .....	46
5. ESTRUCTURA .....	47
CAPÍTULO I - EL OFICIO DE MÚSICO ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO: MÚSICOS EN LA CATEDRAL Y EN EL TEATRO .....	51
1. INTRODUCCIÓN .....	53
2. ALGUNAS CUESTIONES HISTORIOGRÁFICAS .....	57
3. LA FORMACIÓN MUSICAL EN LAS CATEDRALES: ZAMORA Y LOS INICIOS MUSICALES DE EUGENIO GÓMEZ .....	60
3.1. Los niños y los capones en la capilla musical .....	63

3.1.1. <i>Los capones en la Catedral de Zamora</i> .....	70
3.2. La enseñanza en la catedral de Zamora .....	73
3.3. los inicios de Eugenio Gómez.....	80
4. LA CATEDRAL DE SEVILLA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA .....	86
4.1. El coro de canto llano.....	90
4.2. Los seises en la catedral de Sevilla .....	95
4.2.1. <i>El Colegio Seminario de San Isidoro</i> .....	101
4.3. El resto de miembros de la capilla musical.....	107
4.3.1. <i>El maestro de capilla</i> .....	107
4.3.2. <i>Los cantores</i> .....	111
4.3.3. <i>Los instrumentistas</i> .....	113
4.4. La situación económica de la catedral en el siglo XIX.....	117
5. EL ÓRGANO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA: INSTRUMENTOS E INSTRUMENTISTAS .....	129
5.1. Los órganos de la catedral.....	129
5.2. Los organistas .....	135
5.3. Las oposiciones a organista de Eugenio Gómez.....	141
5.3.1. <i>La oposición de organista primero en la Catedral de Zamora</i> ...	142
5.3.2. <i>La oposición de organista primero de la Catedral de Palencia                 (1807-1813)</i> .....	145
5.3.3. <i>Oposición a organista segundo en la Catedral de Sevilla, 1814</i>	147
5.4. Eugenio Gómez: organista segundo de la catedral de Sevilla (1814- 1855).....	153
5.4.1. <i>Primeras oposiciones como jurado</i> .....	154
5.4.2. <i>Organista asesor en la construcción de órganos</i> .....	158
5.4.3. <i>El organista jubilado</i> .....	161
5.4.4. <i>La oposición de Evaristo García Torres a maestro de capilla</i> ...	165
6. EL REPERTORIO MUSICAL: LA MÚSICA PARA ÓRGANO .....	171
6.1. La música religiosa en el siglo XIX: mezcla de estilos y tendencias .....	171
6.2. El <i>Museo orgánico español</i> de Hilarión Eslava.....	176
6.3. La música para órgano de Eugenio Gómez .....	180
6.3.1. <i>Juego de Versos a cuatro por todos los tonos</i> .....	180
6.3.2. <i>Ofertorio nº 9</i> .....	182
6.3.3. <i>ELEVACIÓN Nº 9</i> .....	186



7.	LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL EN EL TEATRO .....	187
7.1.	Los inicios de la ópera en Sevilla.....	189
7.2.	La ópera en Sevilla a partir de 1820 .....	192
7.3.	Los músicos de las capillas musicales en la orquesta del teatro .....	198
7.4.	Hilarión Eslava: las óperas del maestro de capilla.....	205
7.5.	La supuesta ópera de Eugenio Gómez .....	207
8.	CONCLUSIONES .....	209
CAPÍTULO II. NUEVAS PRÁCTICAS MUSICALES: LAS ASOCIACIONES		
CULTURALES.....		217
1.	INTRODUCCIÓN. estructura y objetivos del capítulo.....	219
2.	LA PRENSA CULTURAL Y MUSICAL EN SEVILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX .....	224
2.1.	Origen y desarrollo de la prensa musical en España.....	224
2.2.	Revistas artístico-literarias sevillanas .....	227
2.2.1.	<i>El Cisne (1838)</i> .....	228
2.2.2.	<i>El Paraíso, Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes (1838)</i> .....	231
2.2.3.	<i>El Nuevo Paraíso (1839)</i> .....	232
2.2.4.	<i>La Floresta Andaluza (1843-1844)</i> .....	234
2.2.5.	<i>La Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla. 1841</i> .....	236
2.3.	Revistas musicales especializadas .....	239
2.3.1.	<i>El Orfeo Andaluz, Revista Musical. Primera Época. 1842-43</i> ....	240
2.3.2.	<i>El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época. 1847-1848</i> ...	242
2.3.3.	<i>La Revista Musical Española. 1856-1858</i> .....	245
2.4.	Crítica musical de Eugenio Gómez.....	247
3.	SOCIABILIDAD Y ASOCIACIONISMO EN EL SIGLO XIX .....	249
3.1.	Sociabilidad en el siglo XIX .....	250
3.2.	Asociacionismo en el siglo XIX .....	252
3.3.	Las sociedades artísticas y musicales: de las sociedades instructo-recreativas a las sociedades filarmónicas.....	255
3.3.1.	<i>El asociacionismo en Sevilla</i> .....	263
4.	EL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE SEVILLA .....	267
4.1.	El funcionamiento del liceo artístico y literario de Sevilla .....	268
4.1.1.	<i>Fundación del Liceo Artístico y Literario de Sevilla</i> .....	268
4.1.2.	<i>El reglamento del Liceo (1839)</i> .....	271
4.1.3.	<i>Los órganos de gobierno</i> .....	273

4.1.4. <i>Los Socios del Liceo</i> .....	275
4.1.5. <i>Las secciones del Liceo</i> .....	276
4.1.6. <i>Sección de literatura</i> .....	277
4.1.7. <i>Sección de pintura, escultura y arquitectura</i> .....	280
4.1.8. <i>Sección de música</i> .....	283
4.1.9. <i>Sección dramática</i> .....	286
4.1.10. <i>La decadencia del Liceo</i> .....	287
4.2. <i>La actividad musical del Liceo</i> .....	288
4.2.1. <i>Sesiones Públicas: la actividad musical</i> .....	288
4.2.2. <i>Conciertos a beneficio y homenajes</i> .....	294
4.2.3. <i>Artistas invitados: la visita de Franz Liszt</i> .....	301
4.2.4. <i>El repertorio musical del Liceo</i> .....	307
4.3. <i>Eugenio Gómez: compositor y pianista del liceo</i> .....	311
5. <b>LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA</b> .....	317
5.1. <i>El inicio de la Sociedad Filarmónica Sevillana (1845)</i> .....	317
5.2. <i>El IV Conde del Águila: Presidente fundador de la Sociedad Filarmónica Sevillana</i> .....	319
5.3. <i>Directiva y Dirección de Música</i> .....	321
5.4. <i>Socios de mérito y socios contribuyentes</i> .....	324
5.5. <i>La actividad musical</i> .....	326
5.5.1. <i>La orquesta</i> .....	326
5.5.2. <i>El repertorio de los conciertos. La temporada 1847-1848</i> .....	329
5.5.3. <i>Los conciertos a partir de 1848</i> .....	340
5.6. <i>Actividad de Eugenio Gómez en la sociedad filarmónica</i> .....	346
6. <b>OBRAS PARA PIANO PUBLICADAS DE EUGENIO GÓMEZ: LAS MELODÍAS ARMONIZADAS</b> .....	351
6.1. <i>24 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt por D. E. Gómez, organista 2º de la Sta. Iglesia Patriarcal de Sevilla</i> .....	354
6.2. <i>12 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava por D. Eugenio Gómez, organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla</i> .....	358
6.3. <i>12 Melodías Harmonizadas dedicadas a S.A.R. la Infanta Luisa Fernanda por D. Eugenio Gómez</i> .....	363
6.4. <i>Conclusiones analíticas</i> .....	365

7.	OBRAS PARA PIANO MANUSCRITAS DE EUGENIO GÓMEZ ..	367
7.1.	Tema con variaciones para fortepiano .....	368
7.2.	Aire de Vals .....	372
7.3.	Edición de Aire de Vals .....	375
7.3.1.	<i>Fuentes musicales</i> .....	375
7.3.2.	<i>Criterios generales de la edición</i> .....	375
7.3.3.	<i>Notas críticas</i> .....	376
7.3.4.	<i>Partitura editada</i> .....	380
8.	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	384
CAPÍTULO III. LA MÚSICA EN LA CORTE: LA ESTANCIA DE LOS MONTPENSIER EN SEVILLA.....		389
1.	INTRODUCCIÓN .....	391
2.	INFANCIA Y EDUCACIÓN DE LOS MONTPENSIER .....	395
2.1.	La infancia de Luisa Fernanda en la corte de Madrid.....	395
2.2.	La vinculación de la familia real en la vida musical madrileña.....	397
2.3.	La educación musical de las infantas .....	403
2.4.	El repertorio musical de la corte .....	406
2.5.	La formación del Duque de Montpensier .....	413
3.	LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SEVILLA .....	416
3.1.	La boda de los duques de Montpensier, 1846.....	416
3.2.	La residencia sevillana de los duques: El Alcázar y el Palacio de San Telmo .....	420
3.3.	El mecenazgo de los duques de Montpensier .....	425
4.	LA VIDA MUSICAL EN TORNO A LOS MONTPENSIER.....	433
4.1.	Música civil dedicada a los duques de Montpensier.....	437
4.2.	Los duques de Montpensier y la catedral de Sevilla.....	443
4.3.	Los duques de Montpensier y las Hermandades sevillanas .....	449
4.3.1.	<i>Las obras de Eugenio Gómez para la hermandad de la Quinta Angustia</i> .....	452
4.4.	Los bailes en San Telmo .....	455
4.5.	Las veladas musicales y las serenatas en San Telmo.....	462
5.	LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE ORLEANS .....	470
5.1.	Obras dedicadas a los miembros de la familia.....	472
5.2.	Los métodos musicales .....	478
5.3.	Repertorio Musical del Fondo de Orleans .....	485
6.	LA MÚSICA DE CORTE DE EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN .....	492

6.1. Las Mollares Sevillanas. piano-forte a cuatro manos, escritas expresamente para su Alteza Real la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda por Eugenio Gómez .....	493
6.1.1. Edición de las mollares .....	495
7. EPÍLOGO EN LA VIDA DEL PROFESOR DE PIANO .....	501
8. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	503
APÉNDICE. CATALOGACIÓN E INVENTARIO DE LA OBRA DE EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN .....	509
1. CRITERIOS DE LA CATALOGACIÓN Y DEL INVENTARIO .....	511
2. CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE EUGENIO GÓMEZ.....	515
3. ÍNDICE DE OBRAS NO LOCALIZADAS DE EUGENIO GÓMEZ .....	527
3.1. Obras para piano .....	527
3.2. Obras para piano a cuatro manos .....	529
3.3. Obras concertantes para solista y orquesta. ....	530
3.4. Obras para órgano. ....	531
3.5. Obras para voz con acompañamiento de piano.....	532
3.6. Obras para coro con acompañamiento. ....	533
3.7. Obras didácticas. ....	534
CONCLUSIONES .....	535
BIBLIOGRAFÍA .....	551
1. FUENTES HEMEROGRÁFICAS DEL SIGLO XIX.....	553
2. BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	554

## **INTRODUCCIÓN**



## 1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO

En las últimas décadas, además de las publicaciones monográficas de Gómez Amat<sup>1</sup>, Casares Rodicio<sup>2</sup> y Carreras López<sup>3</sup>, se han publicado bastantes artículos sobre diferentes aspectos de la música española del siglo XIX. En muchos de estos trabajos se menciona a Eugenio Gómez como organista, compositor o pianista, pero sin aportar ningún dato relevante sobre su contribución musical, mientras que en algunos casos se sigue citando mal su fecha de nacimiento. Igualmente aparecen algunas referencias en los trabajos editados sobre la música en Sevilla en el siglo XIX, como es el caso de los trabajos de Moreno Mengíbar<sup>4</sup> o Vallés Chordá<sup>5</sup>. La perspectiva de estos trabajos identifica a Gómez como un buen organista, compositor y pianista, pero sin considerarlo un músico relevante dentro de su generación. Esta visión cambia al leer los artículos escritos por Ruiz Tarazona<sup>6</sup>, Gallego<sup>7</sup>, Manzano<sup>8</sup> y Álvarez Cañibano<sup>9</sup>. En estos trabajos, más allá de lo pintoresco que pueda resultar el hecho de que compusiese tres obras para piano dedicadas a personajes ilustres de su época, Franz Liszt, Hilarión Eslava y la infanta Luisa Fernanda de Borbón, o de que hubiese sido profesor de piano de la propia infanta y del pianista José Miró, se presenta a un músico con una sólida formación como organista y compositor que ocupó durante cuarenta y un años el puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla. A estos datos se añade su intensa actividad como pianista, profesor de música, compositor y director en el teatro de la ciudad y en otras instituciones

---

<sup>1</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. Siglo XIX*. En *Historia de la música española*, Vol. V. Madrid, Alianza Música, 1984.

<sup>2</sup> CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

<sup>3</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018.

<sup>4</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

<sup>5</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2010.

<sup>6</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés. “Eugenio Gómez, romántico zamorano”. *El Correo de Zamora*, 10/2/1985, pág. 26 y 17/2/1985, 1985, págs. 25.

<sup>7</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez. Aproximación a una verdadera biografía”. En R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio Baciero*, [Edición discográfica]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 3-11; “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical español”. En CASARES RODICIO, Emilio y VILLANUEZ, Carlos (eds.), *De música hispana et aliis: miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, Vol II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, págs.119-159.

<sup>8</sup> MANZANO, Miguel. “La música en las melodías armonizadas”. En R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio Baciero*, [Edición discográfica]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 12-14.

<sup>9</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. En V.V.A.A., *Diccionario de la música española e iberoamericana*, vol. V. Madrid, Fundación autor, SGAE, 2002, págs. 714-715.

musicales. Además, desde la década de 1850 fue el maestro de capilla de los duques de Montpensier, quienes se instalaron en Sevilla en 1848.

El carácter polifacético de Eugenio Gómez justifica su elección para abordar no tanto el personaje como su época. El hecho de que sea un autor poco conocido permite partir de un mayor anonimato estético, evitando las connotaciones artísticas y las configuraciones históricas que tratan de restituir a los autores en una sucesión de figuras museísticas en función de su mayor o menor valía artística. No se trata, por tanto, de un trabajo en el que se desarrolla la vida y la obra de un autor, y en el que los aspectos contextuales funcionan como un encuadramiento del protagonista. Más bien al contrario, el autor sirve como punto de partida para analizar los ambientes y las relaciones que formaban la actividad musical de la época en la que vivió en Sevilla y adentrarse en las vicisitudes de las vidas de los músicos y en el propio concepto de músico<sup>10</sup>.

En muchas ocasiones el estudio de un autor ha supuesto un proceso de descubrimiento que, en gran medida, estaba justificado por la importancia de su obra. No es el planteamiento estético basado en la importancia de las composiciones de Eugenio Gómez, ni la trascendencia que las mismas pudieron tener en la evolución musical posterior de la ciudad de Sevilla el principal incentivo de este estudio. Tampoco es una consecuencia de que el número de composiciones de Eugenio Gómez no sea muy elevado, o de que su repercusión como músico difícilmente haya superado el marco espacio temporal en el que se desarrolló su vida. El enfoque utilizado no deriva de la mayor o menor importancia del autor, sino de una decisión *a priori* de considerar la música y los músicos dentro de unos factores culturales, más que de utilizar juicios valorativos estéticos. La perspectiva habría que situarla más bien dentro de un enfoque sociológico, siguiendo la óptica de la musicología urbana<sup>11</sup>, en la que Gómez sirve como pretexto para ir desgranando cómo era la vida de un músico en la época. En este sentido, muchas de las decisiones tomadas por los músicos no eran decisiones estéticas que derivasen de unos objetivos artísticos, sino el resultado de un entramado de relaciones sociales y culturales que los obligaba a doblegar sus empeños en ese duro oficio de sobrevivir. Mientras que

---

<sup>10</sup> Con esta perspectiva se pretende aplicar a la musicología la renovada visión sobre las biografías planteada en ELLIOTT, John H. *El Conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona, Crítica, 1990.

<sup>11</sup> Dos trabajos pineros del enfoque metodológico de la musicología urbana son: NETTL, Bruno (ed.). *Eight urban musical cultures. Tradition and change*. Urbana, University of Illinois Press, 1978; y STROHM, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.



la finalidad de muchos estudios musicológicos sobre compositores poco conocidos es rescatar la figura y la obra del autor injustamente olvidado, no es la intención del presente trabajo contribuir a situar a Eugenio Gómez dentro del panteón de los grandes compositores españoles y, más concretamente, vinculados a la Sevilla decimonónica. No se trata por tanto de recuperar al músico relegado por la historiografía, ni de convertir a partir de ahora su obra en un repertorio común al que recurrir. Claramente los hilos de la tradición musical que reinaban en la época del autor se han perdido como parte de una costumbre musical viva. Solo contadas obras, entre las cuales, y por motivos no estrictamente musicales, merece un lugar especial el *Miserere* de su compañero en la Catedral de Sevilla Hilarión Eslava<sup>12</sup>, siguen formando parte de la tradición musical viva que se remonta hasta la actualidad.

También hay un alejamiento de la división entre autores mayores y menores que justifica el enfoque sociológico. Eugenio Gómez es el centro del trabajo no porque sea un músico poco estudiado, o porque el catálogo de su obra recoja joyas musicales hasta ahora desconocidas; Gómez se sitúa en el foco de estudio porque fue un músico representativo de su época y, sobre todo a nivel local, supo hacerse un hueco en la ciudad de Sevilla convirtiéndose en uno de los músicos más activos de su entorno en diferentes ámbitos musicales, los cuales le llevaron de la catedral a la corte de los Montpensier, pasando por el Liceo Artístico y Literario de Sevilla o la Sociedad Filarmónica Sevillana.

Los objetivos de este trabajo son múltiples, pues son diversos sus enfoques y sus centros de estudio, todos ellos utilizando como hilo conductor la figura de Eugenio Gómez. En el siglo XIX conviven tradiciones musicales en las que participó Gómez; algunas heredadas del siglo anterior como la de los teatros, la corte o la música religiosa, y otras de nueva implantación como las sociedades musicales. El objetivo principal de esta tesis es ofrecer una visión transversal de la vida musical en la ciudad con una perspectiva amplia que incluya varios campos. No ha sido el objetivo de este trabajo dejar constancia de todas las diferentes instituciones musicales de Sevilla en el siglo XIX, una

---

<sup>12</sup> Sobre Hilarión Eslava puede consultarse: AYARRA JARNE, José Enrique. “D. Hilarión Eslava en Sevilla”. *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época, nº 8, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980, págs. 29-40; LÓPEZ CALO, José. “Los Misereres de Eslava”. *Temas de Estética y Arte*, nº XVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2013, págs. 221-305; HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio. “Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava”. *Príncipe de Viana*, año nº 39, nº 150-151, 1978, págs. 111-202; ROMERO DOMÍNGUEZ, Rafael. “Los efectos de la desamortización de Mendizábal en el Miserere de Hilarión Eslava”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 541, 2004, págs. 152-153.

empresa demasiado extensa para las dimensiones de una única tesis si se quieren ver en profundidad<sup>13</sup>.

El punto de partida podría ser remitirse únicamente a algunas instituciones, a algunos autores, a un repertorio concreto, o intentar interrelacionarlo todo ajustándose a algunas delimitaciones previas. En esta situación, tomar como punto de referencia la figura de Eugenio Gómez ha ayudado a solventar este problema. Siguiendo sus pasos es posible insertarse en la mayor parte de las instituciones de la ciudad, conocer diferentes repertorios, introducirse en diversos espacios, viajar de lo religioso a lo profano, y del mundo comercial del teatro al de la corte o al de las sociedades burguesas<sup>14</sup>. El acercamiento a todo ello ha sido parcial, limitado a las sociedades e instituciones en las que participó el autor elegido, al tiempo que permaneció en ellas y a las actividades que en ellas desarrolló. La elección de esta perspectiva permite integrar diferentes mundos, si bien reducidos en sus dimensiones espacio-temporales. En algunos aspectos, la visión que se plantea traspasa los muros de la ciudad de Sevilla. Por una parte, se incluye la enseñanza musical en la Catedral de Zamora, justificado porque es la institución en la que Eugenio Gómez recibió su formación musical. Esto permite un estudio comparativo de la enseñanza musical en los colegios de ambas Catedrales, en busca de los paralelismos y divergencias existentes.

El hecho de que en el título del trabajo se haga referencia a la figura del músico Eugenio Gómez es toda una declaración de intenciones. Definir a Eugenio Gómez como un músico de su época, implica alejarse del estudio de un compositor y de su obra. Por otro lado, se pretende reflejar más una visión prosopográfica que biográfica, pues en este

---

<sup>13</sup> La mayoría de las tesis doctorales se dedican a una única institución. Ejemplo de ello son DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 2015; CÁMARA, Rafael. *El real conservatorio de música y declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2011; PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

<sup>14</sup> Nos referimos a estas sociedades como burguesas aun siendo conscientes de que la aristocracia tenía un papel importante en ellas, como se estudiará más adelante en muchas de ellas. No obstante, a pesar de la participación muy activa en ellas de la aristocracia representan en sí un nuevo tipo de asociacionismo que está directamente relacionado con los cambios de vida urbanos en los que cada vez intervendría más la nueva burguesía, que aun en ciudades de provincia como Sevilla van alcanzado cada vez mayores cuotas de poder. Díez Huerga, M<sup>a</sup> Aurelia. "Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 58, 2003, págs. 253-277; "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)". *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 61, enero-diciembre, 2006, págs. 189-210.

caso no se pone el acento en lo que tiene de singular el personaje, como suele hacer la historiografía tradicional, sino en lo que tiene de común, que le hace servir como modelo de una manera de vivir la música en un contexto determinado. Este planteamiento permite entrelazar la vida de Gómez y los espacios en los que desarrollaba su actividad musical en los diferentes capítulos de esta tesis. A través de sus pasos este trabajo se acerca a la música de órgano de la catedral, a los teatros musicales, a la corte, y a las nuevas asociaciones y sociedades burguesas que, siguiendo el modelo madrileño, rápidamente se establecieron en Sevilla. En este continuo devenir entre distintos trabajos, probablemente derivado de la precaria situación económica en la que se desarrollaba la vida de la mayor parte de los músicos en esta época, destaca su faceta como pianista. La búsqueda incluye a otros músicos que coincidieron con Gómez en una o varias instituciones y los motivos e inquietudes que los llevaron a formar parte de ellas.

En segundo lugar, la amplia visión que se pretende dar sobre el músico elegido y el entorno urbano que le rodeó implica que se incluyan aspectos fundamentales relacionados con el funcionamiento de las instituciones, cuestiones referidas a la vida cotidiana, tales como trabajo, sueldo, ocupaciones, por citar solo algunas, además del análisis estilístico de la música. Es por ello que se ha considerado necesario realizar también un estudio específico de la música en sí, que ha aportado una perspectiva no solo de la obra de Eugenio Gómez, sino de algunas de las piezas interpretadas en los conciertos en los que participó, y que de alguna manera sirven para reflejar los gustos musicales del momento. El interés que la musicología, hasta fechas recientes, ha sentido por la composición musical, ha hecho que en general la mayor parte de los estudios musicales se centren en los compositores y en el repertorio creado por estos. Sin olvidar totalmente este planteamiento, pues alejarse totalmente del mundo de la composición puede ser tan inadecuado como centrarse únicamente en él, resulta difícil definir a Eugenio Gómez como un compositor. Eugenio Gómez era organista, pianista, profesor de piano, director de diversas agrupaciones musicales y también compuso algunas obras. Resaltar su faceta de compositor por encima del resto no respondería tanto a una realidad de su vida como a una concepción ideológica que sitúa la composición por encima del resto de actividades musicales.

Siguiendo esta misma perspectiva, el estudio de las obras busca más el encuentro con los modelos y los códigos compositivos de la época que la búsqueda de lo singular. Su validez como documento, que no elimina necesariamente su valor artístico, pone en

entredicho la necesidad de un enjuiciamiento estético asentado en el acontextualismo<sup>15</sup> y la dialéctica con los códigos musicales. El estudio de las estructuras de las composiciones y de los diferentes parámetros musicales cobran su validez en cuanto representantes de un tipo de música, de unos gustos compartidos por la colectividad para la que fueron creados. En este sentido, se pretende comparar los repertorios interpretados en las diferentes instituciones, laicas y religiosas, a las que Gómez perteneció, así como las posibles influencias que existieron entre ellos.

Por otra parte, se considera objetivo fundamental de esta tesis definir el inicio del repertorio para piano en Sevilla, así como quiénes fueron los primeros pianistas y profesores de piano de la ciudad. Decir que Eugenio Gómez fue el introductor del piano romántico en Sevilla no es tanto una cuestión, en este caso, de darle una notoriedad o primacía, sino de constatar un hecho que en algunos aspectos es difícilmente discutible. No se está aludiendo a que con Gómez aparecieran necesariamente los primeros acercamientos al piano en Sevilla. Es claro que se pueden encontrar algunos antecedentes, y es muy posible que en la Sociedad Económica de Amigos del País<sup>16</sup>, fundada en 1771, ya existiera cierta tradición ligada probablemente al estudio de algunas obras de Haydn. En cualquier caso, no interesa tanto si fue o no el primero en acercarse en Sevilla a ese nuevo instrumento que según avanza el siglo acaba imponiéndose en casi todos los salones burgueses. Lo que sí se pretende es constatar que Eugenio Gómez fue en su momento el músico de la ciudad más dedicado a la enseñanza, la interpretación y la composición de este nuevo instrumento. El interés por el inicio de esa tradición pianística en Sevilla es uno de los objetivos principales de este trabajo. El descubrimiento, en este sentido, de la figura de Gómez supone indagar en el inicio de una tradición que permanece viva. A la vez, ha permite revelar un repertorio olvidado, que muy probablemente resulte difícil volver a introducir dentro de la música viva, no tanto por su mayor o peor calidad, sino por los diferentes gustos estéticos actuales. Por último, se ha estimado necesario realizar una búsqueda, estudio analítico y catalogación de la obra de Eugenio Gómez, ya

---

<sup>15</sup> Se ha utilizado el término de acontextualismo, de acuerdo con las ideas de Leonard Meyer, para hacer referencia a un tipo de música que buscar innovar de forma continua en las estructuras formales establecidas. MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid, Alianza, 2001.

<sup>16</sup> CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *La Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País: una institución clave para la educación en Sevilla (1775-1900)*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991; CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio. *La academia de música de la Real Sociedad económica sevillana de amigos del país (1892-1933)*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.

que hasta ahora no se había realizado ninguna. Se considera imprescindible para que estudios posteriores puedan tomarlo como punto de partida.

Además de los objetivos generales reseñados, existen también una serie de objetivos específicos de los diferentes temas abordados que se detallan en la introducción de cada capítulo. Entre ellos cabe destacar el estudio de la música en la Catedral de Sevilla siendo los organistas el centro referencial en este trabajo, así como la participación de los músicos de la Catedral en el Teatro. Igualmente se considera relevante el acercamiento a una institución que no ha sido estudiada aun, El Liceo Artístico y Literario de Sevilla, y a otra, la Corte de los Montpensier, de la que se han abordado muchas facetas, pero no la musical.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dada la diversidad de temas abordados en este trabajo se ha optado por realizar por separado el estado de la cuestión del músico que es hilo conductor y articula esta tesis, Eugenio Gómez Carrión, y de las materias tratadas en cada uno de los capítulos.

### 2.1. EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN

La figura de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871) ha pasado casi desapercibida en los estudios que se han realizado sobre la música española del siglo XIX, de ahí que sea muy limitado el material disponible de este autor. A esto hay que añadir que son pocas las fuentes primarias, partituras y escritos, que de él se conservan. Por otro lado, no ha vuelto a publicarse ninguna de sus obras desde el siglo XIX, y el estudio de su figura y de su obra no va más allá de algunos artículos y referencias en diccionarios de música españoles, sin que hasta la fecha se haya realizado ningún trabajo monográfico amplio sobre este compositor. Solo en muy contadas ocasiones se ha interpretado su música dentro de algún ciclo de conciertos dedicado a la música española de tecla del siglo XIX y existe una única grabación de las series de *Melodías Harmonizadas* realizada por Antonio Baciero y editada por Caja Zamora en 1987<sup>17</sup>. No obstante, desde Parada y Barreto en 1868 hasta Álvarez Cañibano en 2002, los autores que han escrito sobre él han contribuido a conocer aspectos sobre su vida y su obra; aunque con algunos datos

---

<sup>17</sup> R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez. 1786-1871, Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*. [Grabación sonora]. Zamora, Caja de Zamora, 1987. Es muy de agradecer a Antonio Rodríguez Baciero, intérprete de esta grabación, el envío personal de un ejemplar del disco, pues está descatalogado hoy en día.

aportados erróneamente, permiten un primer acercamiento a la figura de Eugenio Gómez. Estos hechos motivaron que Gómez y su vinculación en la actividad musical de Sevilla durante los años que vivió en la ciudad fuese el tema escogido para el TFM *Eugenio Gómez Carrión (1786-1871) y la actividad musical en Sevilla en el siglo XIX*, presentado en la Universidad de Granada en 2013 por Gil Rodríguez, trabajo centrado en el compositor con un enfoque positivista.

El primer biógrafo de Eugenio Gómez fue el jerezano José Parada y Barreto quien en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música* dedicó dos páginas a la figura de Gómez<sup>18</sup>. De hecho, la publicación de este diccionario vio la luz en vida de Gómez, por lo que la información que aquí aparece tiene un interés adicional. Según Gallego, los datos de esta reseña debió haberlos facilitado el propio Gómez, bien directamente a Parada y Barreto, o bien se los hizo llegar a través de Hilarión Eslava, amigo de ambos<sup>19</sup>. A pesar de la cercanía con Gómez, Parada y Barreto citó erróneamente dos datos: el primero de ellos es la fecha de su nacimiento, 1802 en vez de 1786; y, el segundo, hace referencia al año que obtuvo la plaza de segundo organista en la Catedral de Sevilla, indicando que fue 1824 en lugar de 1814, la verdadera fecha.

No obstante, Parada y Barreto ofrece una relación del repertorio compuesto por Eugenio Gómez, donde incluye algunas obras editadas en vida del autor, teniendo esta información un interés añadido al haberse perdido la mayoría de estas obras. Entre las obras para órgano citadas figuran *Gran Ofertorio para dos órganos*, varias sonatas para el mismo instrumento y unos juegos de versos por todos los tonos del canto llano. Además, escribió el compendio en tres volúmenes *Repertorio de Organistas*, obra perdida actualmente. Los dos primeros volúmenes reunían ofertorios, temas para continuarlos, temas para variaciones, temas para versos de distintos himnos y todo lo que concierne al canto sagrado; siendo el tercer volumen era un tratado de armonía. Para piano, además de las tres series de *Melodías Harmonizadas para piano* dedicadas a Franz Liszt, Hilarión Eslava y la Infanta Luisa Fernanda, publicadas en vida del autor, Parada y Barreto señala que compuso algunas variaciones para piano, en concreto *Variaciones sobre un tema del Crociati*, *Variaciones sobre la marcha del Coradino* y *Variaciones sobre el wals de las*

---

<sup>18</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, Casa Editorial de B. Eslava, 1868, págs. 204-205.

<sup>19</sup> GALLEGO, Antonio. "Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical en España". *Op. Cit*, págs. 119-159.

*Quejas*; varias fantasías difíciles con variaciones sobre otros motivos de ópera; *seis Valses originales de salón*; y *Gran introducción y un vals con variaciones*, obra de mediana dificultad para piano a cuatro manos<sup>20</sup>.

El biógrafo también cita unas *Arietas para canto y piano* con letra de Metastasio<sup>21</sup> y un concierto para piano y orquesta. Los compositores españoles del XIX se prodigaron poco en el género de concierto de solista y orquesta, por lo que sería muy interesante la localización de esta obra que actualmente no se conserva. Parada y Barreto cita así su génesis: “entre esta música vio una pieza intitulada *Concierto árabe*, que tocó con gran éxito en varias reuniones, y que le sugirió la idea de hacer un contra-concierto con el título de *Concierto asiático* con acompañamiento a gran orquesta, que tocó muchas veces con gran éxito”<sup>22</sup>. Además de estas obras, Parada y Barreto hace referencia a otras obras de Gómez aun no publicadas, siendo el estudio de ellas recomendado por otros maestros de su época como ejemplos de armonía. De esta manera, Eugenio Gómez es presentado como un compositor e intérprete que fue muy valorado en su momento. Posteriormente, otros musicólogos se han limitado a repetir estos datos como es el caso de Mitjana en el tomo dedicado a España de la *Encyclopédie de la Musique*<sup>23</sup>, de Anglés y Pena en su *Diccionario de la Música*<sup>24</sup> o de Subirá en su *Historia de la Música española e hispanoamericana*<sup>25</sup>.

Baltasar Saldoni en el segundo volumen de su *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles* aporta el dato de la fecha y edad de la muerte de Eugenio Gómez:

Día 23, 1871. Muere en Sevilla, a la avanzada edad de ochenta y seis años, el muy celebrado organista de aquella catedral, D. Eugenio Gómez, y maestro de piano de Su

---

<sup>20</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 205.

<sup>21</sup> Lo más probable es que esta obra referida por Parada y Barreto sea la *Canción Italiana* con letra de Metastasio y música de Eugenio Gómez que se publicó en *El Orfeo Andaluz. Revista musical*. La revista sevillana editó canciones, arias de óperas y música de salón para piano de músicos locales que se repartían a los suscriptores con cada ejemplar de la revista. En los números 5 y 6 la pieza fue *Canción Italiana* de Eugenio Gómez y en los números 13 y 14 se entregó *Canción Italiana* con poesía de Metastasio y música de Eugenio Gómez. *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año II, (1843), nº5, 6, 13 y 14.

<sup>22</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 204.

<sup>23</sup> MITJANA, Rafael. *La Musique en Espagne*. En LAVIGNAC, A (ed.), *Encyclopédie de la Musique*, vol. IV. París, Delagrave, 1920, pág. 2.287.

<sup>24</sup> ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, 1954, vol. I, pág. 1.102.

<sup>25</sup> SUBIRÁ José. *Historia de la Música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1943, pág.754.

*Alteza Real* la Serenísima. Infanta de España doña Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, y pianista de su real cámara<sup>26</sup>.

La reseña de Saldoni sirvió *a posteriori* a Ruiz Tarazona y a Gallego para esclarecer la fecha del nacimiento de Gómez. En 1985 Ruiz Tarazona escribió un artículo titulado “Eugenio Gómez, romántico zamorano”<sup>27</sup>, en el que expone que: “el estudio de la música romántica española sigue siendo una de las mayores lagunas de la musicología moderna en nuestro país”<sup>28</sup>, opinando que, a pesar de los trabajos realizados últimamente respecto a este tema, aún sigue siendo muy desconocida la música de los autores de esta época. Incluso indica que “hay personajes sobre los que parece caer una injusta y persistente preterición, y no por carecer de méritos, sino, tal vez, porque ellos mismos no se preocuparon en vida de prepararse una mínima proyección a la posteridad”<sup>29</sup>. Este es en su opinión el caso de Eugenio Gómez.

Ruiz Tarazona hace un repaso de la bibliografía que sobre música española del siglo XIX que se había publicado hasta la fecha, destacando la escasa o nula repercusión que la figura de Eugenio Gómez ha tenido en los estudios realizados. Este hecho es fácilmente constatable pues el músico es citado brevemente por Gómez Amat en su tratado sobre la música española del siglo XIX<sup>30</sup>, por Casares Rodicio<sup>31</sup> o por Powell<sup>32</sup> y directamente no es mencionado en bibliografía sevillana como es el caso de Sánchez Pedrote<sup>33</sup>. Hace también un repaso del estudio de la figura de Eugenio Gómez realizado en Diccionarios de Música. Siendo, en su opinión, Rafael Mitjana en el tomo “España”<sup>34</sup>, así como Pena y Anglés<sup>35</sup> quienes aportan más información sobre Gómez.

---

<sup>26</sup> SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Vol. II. Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pág. 453.

<sup>27</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés. “Eugenio Gómez, romántico zamorano”. *Op. Cit.* 10/2/1985, pág. 26 y 17/2/1985, págs. 25.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Gómez Amat solamente le dedica tres líneas. GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX*. *Op. Cit.* pág. 81.

<sup>31</sup> CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 13-122.

<sup>32</sup> POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, pág. 54.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla, Publicaciones del Monte de Piedad y la Caja de Ahorros de Sevilla, 1983.

<sup>34</sup> MITJANA, Rafael. *La Musique en Espagne*. *Op. Cit.*, pág. 2.287.

<sup>35</sup> ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música*. *Op. Cit.*, pág. 1.102. Citado en RUIZ TARAZONA, Andrés. “Eugenio Gómez, romántico zamorano”. *Op. Cit.* 10/2/1985, pág. 26 y 17/2/1985, 1985, págs. 25.



En el artículo, Ruiz Tarazona cita erróneamente 1802, siguiendo la fuente de Parada y Barreto, como fecha de nacimiento de Eugenio Gómez. Sin embargo, él es el primero en darse cuenta del posible error de fechas al recurrir a la reseña de Saldoni: “Eugenio Gómez muere en Sevilla en 1871 a la edad de ochenta y seis años”<sup>36</sup>, señalando que, de haber nacido en 1802, Gómez habría muerto con sesenta y nueve años y no con la edad indicada por Saldoni. Ante esta duda Ruiz Tarazona sugiere comprobar la partida de nacimiento de Eugenio Gómez en Alcañices, Zamora, su localidad natal. El dato aportado por Ruiz Tarazona permitiría posteriormente la aclaración definitiva de la fecha de nacimiento de Eugenio Gómez.

En 1987 se edita por Caja de Zamora el volumen tercero de la colección de autores e intérpretes zamoranos. Esta entrega, con una selección de piezas escogidas de entre las tres series de *Melodías Harmonizadas*, lleva el título: *Eugenio Gómez, 1786-1871, Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*<sup>37</sup>. El disco viene acompañado de un libreto con tres artículos de Antonio Gallego, Miguel Manzano y Antonio Baciero sobre la figura y la obra del compositor. El primero de los artículos lleva por título “Eugenio Gómez. Aproximación a una vera biografía”<sup>38</sup>. En él, a modo de introducción, Gallego aclara la duda suscitada por Ruiz Tarazona en el artículo antes mencionado sobre la fecha de nacimiento de Eugenio Gómez. Afirma que fue Parada y Barreto quien dio erróneamente la fecha de nacimiento, repitiéndose sucesivamente este dato en los estudios posteriores. Además, con la aportación de la partida de nacimiento, Gallego hace definitiva la aclaración. A continuación, aporta datos biográficos sobre la formación musical de Eugenio Gómez como niño de coro en la catedral de Zamora, así como de sus estudios de órgano y composición. También relata el devenir de las tres oposiciones a organista a las que optó: en Zamora, Palencia y Sevilla. Esta última, en 1814, sería la definitiva, pasando Gómez el resto de su vida en la capital hispalense. En esta etapa, además de su trabajo como segundo organista en la Catedral, Gallego aporta interesantes datos sobre otras actividades musicales que el compositor desarrolló en Sevilla paralelamente, considerando que este hecho se vio especialmente incentivado por la bajada de su sueldo de organista, pues tuvo que buscar otros medios de subsistencia

---

<sup>36</sup> SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Op. Cit., pág. 453.

<sup>37</sup> R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio Baciero*. [Edición discográfica]. Zamora, Caja de Zamora, 1987

<sup>38</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez. Aproximación a una vera biografía”. Op. Cit., págs. 3-11.

complementarios. Estos datos se centran principalmente en la faceta de compositor de Gómez, especialmente en las tres series de *Melodías Harmonizadas* motivo de esta grabación, y en su vinculación con la casa de Montpensier como profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda.

“La música en las melodías armonizadas”<sup>39</sup>, firmado por Miguel Manzano, es el título del segundo artículo del disco. En este, se aporta una visión analítica de las tres series de *Melodías Harmonizadas* en conjunto, observando los siguientes aspectos: no existe ningún nexo musical entre las piezas de cada serie, ni temático, ni rítmico ni de la tonalidad en que están escritas. Se trata de música “pura”, es decir, no está sujeta a ningún programa. Las piezas tienen forma binaria o ternaria, usando de forma excepcional introducciones y codas, y su concepción estructural es clásica, con frases de ocho compases; además, los desarrollos de las piezas son breves. Eugenio Gómez demuestra una gran capacidad inventiva con un talento innato para componer temas. Manzano asocia esto a su faceta improvisadora en el órgano, ya que la armonía, junto con la melodía antes mencionada, es un elemento a destacar en estas piezas. En ellas se ve la formación como organista de Gómez, pues generalmente usa un acompañamiento a cuatro voces que es más propio de la escritura para órgano, en la que el *legato* se consigue por sustitución de dedos, mientras que para el piano romántico se cuenta con otros recursos. Además, hace un alarde de su dominio armónico, usando enlaces que incluso se podrían considerar avanzados en su época. Para Manzano, en el aspecto armónico, las obras de otros compositores españoles de su época no son más avanzadas que las *Melodías Armonizadas* de Gómez; y, por último, el elemento rítmico sólo es relevante en algunas de las melodías de la primera serie y en la segunda serie, las dedicadas a Eslava. Manzano finaliza haciendo una reflexión personal sobre si Eugenio Gómez fue un compositor clásico o romántico, identificando aspectos de ambos estilos en estas piezas.

El tercer artículo, “Eugenio Gómez: impresiones personales a una aproximación interpretativa”<sup>40</sup>, está escrito por el intérprete de la grabación, Antonio Baciero. Éste aporta una muy interesante visión que es poco frecuente en los estudios musicológicos de una obra: la del intérprete que se aproxima al estudio de una partitura de un compositor

---

<sup>39</sup> MANZANO, Miguel. “La música en las melodías armonizadas”. *Op. Cit.*, págs. 12-14.

<sup>40</sup> R. BACIERO, Antonio. “Eugenio Gómez: impresiones personales a una aproximación interpretativa”. En *Eugenio Gómez, 1786-1871, Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*. [Grabación sonora]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 15-16.

desconocido y del trabajo que realiza para llegar a hacer una interpretación personal de la obra. Baciero destaca el buen gusto y la calidad poético-instrumental de las piezas, viendo en la brevedad que tienen una condensación del carácter poético que encierran. También destaca la capacidad de Eugenio Gómez, de formación organística, de asimilar progresivamente el lenguaje pianístico sin perder sus raíces. Observa una relación entre la forma de estas piezas de Gómez con el género *Verso* del repertorio para órgano. Además, le atribuye un sólido criterio musical por no haber sucumbido a la tradición litúrgica, a la influencia operística italiana y a la práctica de las piezas de salón propias de su época, para obtener como resultado estas “bellísimas y únicas piezas que representan el pianismo más íntimo y concentrado”<sup>41</sup>.

En 1990, Gallego escribe un artículo titulado “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical en España”<sup>42</sup> que continúa y completa al publicado en 1987 en la grabación antes mencionada. Aquí sigue el mismo esquema que el anterior: estado de la cuestión, años de formación, las tres oposiciones a las que se presentó, su vida en Sevilla, Gómez como compositor, las tres series de *Melodías Armonizadas* y los años tras su jubilación. Aunque en este caso presenta una visión más profunda de cada uno de estos apartados, y aporta nueva información del compositor. El artículo incluye la partitura de algunas *Melodías Harmonizadas* para piano de Eugenio Gómez a modo de ilustración.

Diferente es el caso de Antonio Álvarez Cañibano, autor de la voz de Eugenio Gómez en el *Diccionario de la música española e iberoamericana*<sup>43</sup>, quien aporta datos sobre la vida musical en Sevilla de Eugenio Gómez al margen de su trabajo como organista en la Catedral. Presenta a un músico que participó activamente en los conciertos del Liceo Artístico y Literario, creado en 1838, y que estuvo vinculado a la Sociedad Filarmónica Sevillana desde su creación en 1845. A pesar de las muchas referencias que en la prensa del XIX hay respecto a esto, con programas de concierto en los que participaba como pianista o director de orquesta, ningún biógrafo con anterioridad había citado estos datos. Álvarez Cañibano ofrece una nueva visión del músico presentando a un Eugenio Gómez compositor, pianista, director de ópera y afamado profesor en su momento.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical en España”. *Op. Cit.* págs.119-159.

<sup>43</sup>ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, págs. 714-715.

Además, refuerza la visión del pedagogo del piano presentada por los biógrafos anteriores al hacer referencia a un *Método de Piano* escrito por Gómez.

Álvarez Cañibano adjunta una relación de obras clasificadas por géneros, aunque a la vez advierte que la mayoría de ellas hoy en día están perdidas: música escénica, *Una hora de matrimonio* (1822); solista y orquesta, *Concierto Asiático para piano y orquesta*; coro y acompañamiento: *Coplas a San Antonio* (1851) y *Coplas al septenario de los Dolores* (1852); voz y piano: *Canción Italiana* (1842), *Romanza española* (1853) y *Arietas para canto y piano con letra de Metastasio*; para piano, *12 Melodías Harmonizadas dedicadas a F. Liszt*, *12 Melodías Harmonizadas dedicadas a H. Eslava*, *12 Melodías Harmonizadas dedicadas a S.A.R. la Infanta Luisa Fernanda*, *Aire de Vals*, *Fantasia*, *Introducción, variaciones y final* para piano a cuatro manos (1840), *Meditación Religiosa* (1853), *Seis vals originales de salón y Variaciones sobre motivos de Ópera* (1843); para órgano: *Gran ofertorio para dos órganos*, *Juegos de versos a 4 por todos los tonos*, *Ofertorio*, *Elevación y Repertorio de Organistas*, 3 volúmenes; obra didáctica, *Método de Piano*<sup>44</sup>.

Además de los diccionarios y artículos citados, existen dos tesis doctorales sobre la Música para Piano del siglo XIX. La primera de ellas es *El piano y su música en el siglo XIX en España*, escrita por Vázquez Tur<sup>45</sup>. Este autor cita a Eugenio Gómez en su artículo “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX<sup>46</sup>”. La segunda, *El piano romántico español*<sup>47</sup>, escrita por Salas Villar es una tesis doctoral bastante completa sobre la música para piano decimonónica. Aunque se centra en los compositores Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau, dentro del apartado de la música para piano en la primera generación romántica, dedica cinco páginas a Eugenio Gómez en las que hace una breve reseña del compositor y de las tres series de *Melodías Harmonizadas*<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, págs. 715.

<sup>45</sup> VAZQUEZ TUR, Mariano José. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. 3 vols. Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

<sup>46</sup> VAZQUEZ TUR, Mariano José. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 225-248.

<sup>47</sup> SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. *El piano romántico español 1830-1855*. 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997.

<sup>48</sup> SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. *El piano romántico español*. *Op. Cit.*, vol. I, pág. 376-381.

En vida de Eugenio Gómez se publicaron las tres series de *Melodías Harmonizadas* para piano<sup>49</sup> y dos obras para órgano, *Ofertorio* y *Elevación*<sup>50</sup>, pero no ha vuelto a publicarse ninguna de sus obras desde el siglo XIX. Solo en muy contadas ocasiones se ha interpretado su música dentro de algún ciclo de conciertos dedicado a la música española de tecla del siglo XIX y existe una única grabación de las series de *Melodías Harmonizadas* realizada por Antonio Baciero y editada por Caja Zamora en 1987<sup>51</sup>. Está grabado en un disco de 33 1/3 rpm, y contiene veinticuatro piezas para piano de las treinta y seis que integran las tres series de *Melodías Harmonizadas*. A pesar de ser una excelente grabación, cabe objetar por qué se seleccionaron veinticuatro piezas en lugar de haber grabado las tres series completas que, por duración habrían cabido en un único disco y habrían ofrecido una visión más completa de la obra del autor.

## 2.2. CAPÍTULO I. EL OFICIO DE MÚSICO ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO: MÚSICOS EN LA CATEDRAL Y EN EL TEATRO.

La enseñanza musical y el funcionamiento del Colegio San Pablo de la Catedral de Zamora han sido abordados en dos artículos que se complementan: uno de Casquero Fernández y otro de Martín Márquez<sup>52</sup>. El primero de ellos se remonta a la fundación en 1645 del Colegio Seminario San Pablo de Zamora por el chantre y canónigo de la Catedral de Zamora Diego del Val, quien donó unas casas en la plaza de la Catedral como sede de la institución. Detalla las condiciones que debían reunir los aspirantes y la manera de seleccionarlos, así como la educación y formación musical que recibían una vez escogidos, la cual incluía el aprendizaje del canto y de algunos instrumentos, en especial del órgano; a cambio tenían la obligación de cantar en el coro de la capilla musical. También pormenoriza el régimen de funcionamiento del colegio en el que los niños vivían pensionados. El artículo concluye con la transcripción en lenguaje actual de la *Copia de*

---

<sup>49</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *24 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt por D. E. Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Madrid, Unión Artístico Musical, s.f.; *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava por D. Eugenio Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Madrid, Unión Artístico Musical, s.f.; *12 Melodías Armonizadas para piano por D. Eugenio Gómez, a S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Dª Luisa Fernanda de Borbón*. Madrid, Bonifacio Eslava, s.f.

<sup>50</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Ofertorio nº 9 y Elevación nº 9*. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*, vol. I. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, págs. 106-111 y 112-115.

<sup>51</sup> R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871, Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero. Op. Cit.*

<sup>52</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora. Fundación y constituciones del Colegio Seminario San Pablo”. *Studia Zamorensia*, nº 2, Zamora, 1995, págs. 63-81; MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio*. Zamora, Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”, 2008.

*las constituciones que han de observar y cumplir los colegiales del Seminario de San Pablo de esta Santa Iglesia y como se manda por las tablas que están en la Capilla de dicho Seminario*<sup>53</sup>. La primera parte de este documento, aunque no está datado, debió redactarse en 1650, fecha de la fundación del colegio. También recoge los capítulos añadidos en 1653, que reformaron el régimen de comidas y otros gastos ordinarios; los de 1744, concernientes a los gastos de vestido, calzado y salarios de los empleados; y los dos acuerdos de 1776 y 1781, que aluden a la asignación de las criadas y el administrador del colegio<sup>54</sup>.

En el segundo de los artículos Martín Márquez realiza una aproximación al estudio conjunto de los niños y los tiples en la Catedral de Zamora, unidos bajo el criterio de que ambos compartieron el mismo papel dentro de la capilla musical. El artículo se divide en dos partes: la primera dedicada a los tiples en la catedral de Zamora y la segunda al papel que ocuparon los niños. En la primera parte describe cómo para el puesto de tiple a veces no se realizaba oposición. En lugar de ello, el cabildo comisionaba a alguno de sus miembros, frecuentemente el maestro de capilla o uno de sus músicos, para buscar buenas voces de tiple y pactar las condiciones de contratación. A la vez, llegaban tiples a Zamora procedentes de otras diócesis que aspiraban al puesto. Martín Márquez considera que esto es prueba del tránsito de cantores e instrumentistas que existió entre las catedrales españolas. También hace referencia a los salarios, los tiples eran la cuerda mejor pagada. La segunda parte del artículo está dedicada a los niños en la catedral de Zamora. La normativa al respecto se concretó en los *Capítulos y constituciones antiguas de las calidades que han de tener los míseros y extravagantes y mozos de coro para ser recibidos y las cargas y obligaciones de sus oficios*<sup>55</sup>. El documento trata de las tres categorías en que se dividían los niños cantores: míseros, extravagantes y mozos de coro, así como de los requisitos que debían reunir para ser admitidos, sus obligaciones, la promoción interna que existía entre las tres categorías y las directrices comunes a todos ellos. También alude a la inversión que la Catedral de Zamora hacía en la búsqueda de

---

<sup>53</sup> A.C.Za. Libros Manuscritos, sign. 265. Citado en CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora. Fundación y constituciones del Colegio Seminario San Pablo”. *Op. Cit.* págs. 63-81.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> A.C.Za. Leg. 39-3. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio. Op. Cit.*, pág. 19.

niños capones y a la práctica de la castración, tema siempre tratado de forma velada y con oscurantismo en las actas capitulares.

Por otra parte, existe mucha literatura referente a los *castrati*, término italiano utilizado para referirse a los cantantes de ópera, o castrados, según la expresión española utilizada más frecuentemente para denominar a los cantores de capillas musicales. Se ha tomado como referencia el trabajo de Medina Álvarez, como una descripción histórica del origen de los castrados, que el autor sitúa en España, las prácticas que se utilizaban para castrar a los niños que poseían buenas voces y los aspectos fisiológicos de los capones, como las características de sus voces y la longevidad<sup>56</sup>.

En lo concerniente a la música en la Catedral de Sevilla el primer referente es Ayarra Jarne<sup>57</sup>. En sus escritos acomete el funcionamiento institucional del Cabildo, la organización del culto en la Catedral y el surgimiento de los diferentes puestos de la capilla musical, así como su evolución y obligaciones. En este aspecto se centra especialmente en las figuras del maestro de capilla y de los organistas. También dedica un apartado a los órganos que ha tenido la Catedral a través de su historia. La práctica totalidad de las tesis realizadas sobre la Catedral de Sevilla con posterioridad, han utilizado a Ayarra como fuente de información, especialmente en lo concerniente a la ordenación del culto catedralicio y a la música que lo acompaña.

En la mayoría de las tesis doctorales realizadas sobre la música en la Catedral de Sevilla el trabajo se divide en dos bloques claramente diferenciados: el funcionamiento institucional de la Catedral en la época elegida y la obra de los músicos que ocuparon el puesto de maestro de capilla en ese momento. En este sentido, existen dos trabajos centrados en el siglo XIX y vinculados a dos maestros de capilla de la Catedral en esa centuria: *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1790-1829. Un estudio estilístico de sus Misas* de Montero Muñoz y *Evaristo García Torres. Maestro de capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª/2 del s. XIX* de Carrillo Cabeza<sup>58</sup>. Los dos maestros de capilla coincidieron en la Catedral con Eugenio Gómez,

---

<sup>56</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados de España*. Madrid, ICCMU, 2001.

<sup>57</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. En V.V.A.A. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1984, págs. 699-748; *La Música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Caja de Ahorros de Sevilla, 1976, s.n.

<sup>58</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla,

aunque entre ambas tesis doctorales existe un periodo de tiempo sin cubrir: desde 1829, fecha de la jubilación de Arquimbau, hasta 1864, año del nombramiento de García Torres en el puesto. Existe un total paralelismo metodológico en los dos trabajos, ya que ambos dedican capítulos al contexto histórico y social de Sevilla; a la capilla musical, incluyendo el organigrama, el funcionamiento, la organización del culto y la financiación de la música que lo acompañaba; hacen una reseña biográfica de los maestros de capilla a los que, respectivamente, están dedicados los trabajos y catalogan su obra musical. Para finalizar, Montero Muñoz realiza el análisis estilístico de las misas compuestas por Domingo Arquimbau y Carrillo Cabeza estudia el estilo compositivo de Evaristo García Torres a través de sus villancicos-bailes.

Sobre los seises de la Catedral de Sevilla, hay que remontarse a 1904 para encontrar el trabajo más completo, realizado por de la Rosa y López<sup>59</sup>. El libro se divide en dos partes, la primera está dedicada a la institución de los seises, retrocediendo al siglo xv, momento en que, del colectivo de los mozos de coro ya existentes, surgió el grupo reducido de seis niños cantores, los seises. A partir de aquí, trata aspectos relacionados con su educación y sus obligaciones, la fundación en 1532 del Colegio Seminario San Isidoro, su vinculación al maestro de capilla, o la creación del puesto de maestro de seises, cargo que en Sevilla surgió muy pronto, pues ya en 1551 se nombró a Francisco Guerrero como ayudante del maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja. La segunda parte está dedicada a la danza de los seises, abordando la evolución de las distintas piezas que bailan, las festividades a las que estaban unidas y las vestimentas para la ocasión. Una visión más actualizada, y más cercana a la institución, la presentan González Barrionuevo y Ayarra Jarne<sup>60</sup>.

Aunque los trabajos monográficos sobre la música española del siglo XIX<sup>61</sup> dedican un capítulo a la música religiosa, son pocos los trabajos dedicados a la música

---

2001; CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª/2 del s. XIX*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>59</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación teórica*. Sevilla, Impr. de Francisco de P. Díaz, 1904.

<sup>60</sup> GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1992; AYARRA JARNÉ, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla” *Boletín de Bellas Artes*, nº 42, 2014-15, págs. 61-71.

<sup>61</sup> Es el caso de: GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX. Op. Cit.* págs. 261-272; VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX. Op. Cit.* págs. 375-406.



española para órgano destacando la obra de Virgili Blanquet<sup>62</sup>. Acerca de las obras compuestas para órgano, indica que los escasos estudios que existen sobre la música de órgano de la primera mitad del siglo XIX aluden a la importancia de la escuela organística aragonesa iniciada por Ramón Ferreñac, organista de la Basílica del Pilar. También aporta información sobre la construcción de nuevos instrumentos desde los primeros años del siglo, principalmente de concepción francesa, que sustituyeron paulatinamente al órgano ibérico tradicional, entre los que cita en primer lugar el construido por Valentín Verdalonga en Sevilla en 1821.

Respecto al órgano en la Catedral de Sevilla, incluyendo los instrumentos, los músicos que han ocupado el puesto de organista y el repertorio interpretado a lo largo de su historia, la referencia obligada es Ayarra Jarne. Además de la bibliografía antes reseñada de este autor, el tema de los órganos que se han construido en la Catedral es abordado extensamente en el trabajo monográfico *Historia de los Grandes Órganos de la Catedral de Sevilla*<sup>63</sup>, asunto también tratado en la introducción de *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*<sup>64</sup>. Ambas publicaciones se complementan con otros artículos del autor al respecto como “La restauración del claviórgano catedralicio sevillano” o “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla”<sup>65</sup>. En este artículo revisa un manuscrito en el que se describe el órgano construido para el coro de la Catedral en 1478 por el organero fray Juan y el posterior de 1579, obra de Maese Jorge, para, a partir de la descripción que en 1700 José Muñoz de Montserrat hizo del órgano construido en 1579, constatar las características del instrumento, con las reparaciones y cambios que se le hicieron durante el siglo XVII, como muestra de la evolución del órgano español a lo largo de su historia.

Ayarra Jarne también ha dedicado un artículo al repertorio para órgano del siglo XIX<sup>66</sup>. Tras una introducción donde estudia la evolución del órgano en España desde el

---

<sup>62</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista Catalana de Musicología*, nº II, Societat Catalana de Musicología, 2004, págs. 181-202.

<sup>63</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1874; AYARRA JARNE, José Enrique (dir.) *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1998.

<sup>64</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Introducción”. AYARRA JARNE, José Enrique (dir.) *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1998, págs. 23-47.

<sup>65</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La restauración del claviórgano catedralicio sevillano”. *Boletín de Bellas Artes*, nº 11, 1983, págs. 107-118; “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla”. *Revista de Musicología*, vol. 2, nº 2, 1979, págs. 299-306.

<sup>66</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Temas de estética y arte*, nº 24, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2010, págs. 295-314.

siglo III hasta el XVIII, dedica una primera parte del artículo al órgano español del XIX y la segunda se centra en el órgano en la Catedral de Sevilla. Considera que, debido a las guerras y otras circunstancias políticas que se vivieron en el país, la evolución del órgano español se estancó frente al órgano romántico europeo con pedalero, o teclado para los pies independiente, y nuevos juegos de registros que ofrecían mayores posibilidades tímbricas y sonoras. Además, el aislamiento de España dificultó que los organistas españoles conociesen y pudiesen interpretar los nuevos repertorios organísticos europeos, imposibles de ser ejecutados en los órganos españoles del momento. Divide el repertorio para órgano del siglo XIX en tres etapas: en la primera, hasta 1835, se mantienen los antiguos cánones compositivos y se recibe la influencia de Scarlatti y el padre Soler; considera que en la segunda, entre 1835 y la década de 1860, el nivel artístico de la música religiosa sufrió un declive “entregado al efectismo, la mediocridad y la frivolidad de las músicas propias de otros ambientes”; la tercera etapa abarca las tres últimas décadas de la centuria y en ella, motivado por la insatisfacción generalizada ante la situación de la música religiosa española, algunos organistas y compositores se esfuerzan en abrirse a las nuevas corrientes estilísticas europeas. El segundo apartado del artículo, ya centrado en la Catedral de Sevilla, describe la situación de los órganos al comienzo del siglo y su posterior deterioro. La centuria se inició con los dos grandes del coro en buen estado, el del lado del Evangelio, reparado por José de las Casas y Soler en 1778, y el de la epístola, construido por Jordi Bosch en 1793. La Catedral además contaba con un claviórgano, un órgano portátil procesional y otros cuatro instalados en diferentes capillas. El posterior deterioro de los órganos del coro, motivó la construcción de un nuevo órgano, encargado a Valentín Verdalonga, para sustituir al reparado por José de las Casas y Soler. También describe la situación de los organistas de la Catedral, puestos que vieron perder su esplendor de antaño, y reseña a todos los músicos que ocuparon el puesto de primer y segundo organista durante el siglo, revisando su trayectoria y el repertorio que compusieron. En el caso del órgano construido por Verdalonga en la Catedral en el siglo XIX, la información aportada por Ayarra se complementa con el artículo de Justo Estebaranz<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Laboratorio de arte*, nº 18, 2005, págs. 455-464.

Enmarcado en los actos que en 2007 se organizaron para conmemorar el quinto centenario de la terminación de la Catedral de Sevilla, Ayarra Jarne realizó la grabación sonora *500 años de música de órgano en la Catedral de Sevilla*<sup>68</sup>. El álbum es un doble CD que recopila una selección de veintitrés obras compuesta por los organistas canónigos de la Catedral durante sus cinco siglos de historia y otros músicos sevillanos vinculados al Cabildo, caso de Joaquín Turina y Manuel Castillo. Un año antes, y con el mismo título, publicó en la revista *Ars sacra* un breve artículo sobre el tema<sup>69</sup>.

La ópera es el tema más abordado en las publicaciones sobre la música española del siglo XIX que existen hasta ahora. Entre ellas, el volumen coordinado por Casares Rodicio y Torrente revisa las características del repertorio para operístico español e hispanoamericano desde el siglo XVII hasta la actualidad<sup>70</sup>. En Sevilla, las representaciones de óperas han sido estudiadas por Moreno Mengíbar<sup>71</sup>. El autor utiliza como principales fuentes el Archivo Municipal y la Hemeroteca Municipal de Sevilla para, partiendo de los antecedentes que la ópera tuvo en la ciudad durante el siglo XVIII, hacer un recorrido de las representaciones de ópera desde 1795, fecha de la primera temporada, hasta el final del siglo XIX. Considera que hubo cuatro etapas diferenciadas por el repertorio interpretado y sitúa el momento álgido de la ópera en Sevilla entre 1820 y 1850, época en la que triunfó el *belcanto* con Rossini, Donizetti y Bellini como compositores más representados. De cada una de las temporadas aporta el cartel de la compañía que intervino, los autores representados, el número de representaciones, y otros aspectos de intendencia como las negociaciones de los diferentes empresarios con el Ayuntamiento o los salarios de los miembros de la compañía. Otro aspecto tratado son los diferentes teatros que tuvo la ciudad, los más importantes fueron el Teatro Principal, construido en 1795 y reformado en 1834, y el teatro San Fernando, inaugurado en 1847.

---

<sup>68</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *500 años de música de órgano en la Catedral de Sevilla* [grabación sonora]. Montilla (Córdoba), Fonoruz, 2008, 2 discos CD-DA +folleto (12 págs.).

<sup>69</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “500 años de música de órgano en la Catedral de Sevilla”. *Ars sacra*, nº 39, 2006, págs. 28-37.

<sup>70</sup> CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro. *La ópera en España y en Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid, ICCMU, 2001-2002.

<sup>71</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit; Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*. Madrid, Alpuerto, 1995.

Otra publicación local es la de Vallés Chordá<sup>72</sup>, donde se dedica el primer capítulo a la ópera con un enfoque más general y breve que el de Mengíbar.

### 2.3. CAPÍTULO II. NUEVAS PRÁCTICAS MUSICALES: LAS ASOCIACIONES CULTURALES

Un reciente trabajo sobre la prensa decimonónica como fuente de información musical ha sido publicado por Vargas Liñán<sup>73</sup>. El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de la información musical en las publicaciones periódicas españolas entre 1833 y 1874, periodo que abarca desde la regencia de María Cristina y el sexenio revolucionario, época marcada por los acontecimientos políticos y sociales que propiciaron el surgimiento en España de una prensa cultural y musical más evolucionada que la de principio de siglo. En el primer capítulo analiza toda la prensa periódica española, ya sea diaria o de tirada semanal, quincenal o mensual, como fuente primordial para obtener información musical de la época, clasificándola en cuatro grupos: prensa de información general, revistas culturales, revistas femeninas y prensa musical especializada. Dedicar un segundo capítulo al diseño de una metodología de trabajo con las fuentes hemerográficas que incluye el vaciado de datos mediante el uso de una base de datos informatizada, la catalogación de la información y la clasificación y análisis de contenidos musicales en la prensa. En el tercer capítulo, a modo de ejemplo, aplica el modelo de investigación propuesto en los apartados anteriores a la prensa de la provincia de Granada del periodo temporal que abarca la tesis.

Posteriormente a esta tesis doctoral se han realizado otros trabajos centrados en el estudio de la música a través de la prensa de provincias del siglo XIX, como es el caso de las publicaciones de Jaén de Sánchez López o Asturias de Eusebio Valdés<sup>74</sup>. Respecto a la prensa sevillana, en las últimas décadas Palenque Sánchez ha publicado artículos sobre el romanticismo sevillano a través de las dos primeras revistas culturales que se fundaron en la ciudad: *El Cisne, periódico semanal de Literatura y bellas Artes* y *El Nuevo Paraíso*<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

<sup>73</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén. *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2012.

<sup>74</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia. *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2013; EUSEBIO VALDÉS, Sonia de. *Prensa y música en Asturias: siglo XIX*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016.

<sup>75</sup> PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “*El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes* (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”. *Archivo Hispalense*, nº 213,

Los principales espacios de sociabilidad en España del siglo XIX fueron el salón y el café, tema tratado por Díez Huerga<sup>76</sup>. A la muerte de Fernando VII, la regente María Cristina legitimó el derecho de reunión y asociación, hecho que, junto con otros factores sociales propició la aparición de las sociedades. La actividad musical de las que existieron en Madrid desde ese momento hasta 1868, comienzo del sexenio democrático (1868-1874), ha sido estudiado por Díez Huerga y por Gallego<sup>77</sup>. Por otro lado, el asociacionismo fue ampliamente abordado en las jornadas “Sociedades Musicales en España. Siglos XIX- XX”, organizadas en 1997 por la Universidad de Oviedo y cuyas actas fueron publicadas en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Entre otros artículos, el de Cortizo Rodríguez y Sobrino Sánchez o el de Alonso González describen las causas que propiciaron el surgimiento y el declive de las primeras sociedades multidisciplinarias, los Liceos, así como de otras sociedades estrictamente musicales posteriores<sup>78</sup>.

El Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en 1837, ha sido ampliamente estudiado por Pérez Sánchez, aunque la sección de música es tratada en este trabajo con menor amplitud que las de pintura y literatura<sup>79</sup>. No obstante, dedica un apartado a los liceos que, a imitación del madrileño, se fundaron en las provincias, entre ellos el de Sevilla. A diferencia del Liceo madrileño, no existe ningún trabajo monográfico del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, incluso la institución no es mencionada por Vallés Chordá<sup>80</sup>. Tan sólo existen dos artículos de Álvarez Cañibano sobre el Liceo de Sevilla<sup>81</sup>. En el primero de ellos, dedica un párrafo al Liceo, donde destaca “la feliz confluencia de sectores musicales de distinto origen”<sup>82</sup>, aludiendo a la coincidencia en la institución de músicos provenientes de la Catedral y del Teatro con aficionados pertenecientes a la

---

1987, págs. 141-177; “El romanticismo en Sevilla: El nuevo paraíso (1839)”. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 68, nº 4, 1991, págs. 455-462.

<sup>76</sup> DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.

<sup>77</sup> DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 253-277.

<sup>78</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs. 11-16; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs. 17-39.

<sup>79</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

<sup>80</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*

<sup>81</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 63-69; “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El liceo artístico y literario”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 73-80.

<sup>82</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.* págs. 63-69.

burguesía y a la aristocracia sevillana. El segundo dedica una primera parte a las iniciativas musicales surgidas en el seno de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, institución que Álvarez Cañivano considera precursora del Liceo<sup>83</sup>. El artículo describe las secciones del Liceo, sus principales miembros, el tipo reuniones que organizaban y el repertorio musical que se interpretaba en sus veladas multidisciplinarias. Por último, ante la ausencia de obras de carácter español y de la guitarra en el repertorio interpretado en las reuniones del Liceo, el autor concluye que para los profesores y alumnos liceístas, el italianismo al que acceden a través de las óperas interpretadas en la ciudad es un signo de distinción y progreso.

Algo más estudiada, aunque carente aún de un estudio monográfico, se encuentra la Sociedad Filarmónica Sevillana. Vallés Chordá publicó un artículo en el que revisa su origen, crecimiento y fracaso, y, posteriormente, dedica el tercer capítulo de su libro a la institución<sup>84</sup>. Aquí ofrece información sobre el surgimiento de la institución en 1845, los socios aficionados, la evolución del repertorio musical a través de las décadas de su andadura, y las gestiones que se realizaron con la Diputación y el Ayuntamiento de Sevilla para la fundación del Instituto Provincial de Enseñanza en la década de 1860. A las publicaciones de Vallés Chordá habría que añadir la tesis doctoral de Delgado Peña<sup>85</sup>, trabajo sobre la Sociedad Sevillana de conciertos en el que el autor dedica un capítulo a las sociedades que le sirvieron como precedente en el siglo XIX: las sociedades y academias de la época isabelina, el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, la Sociedad Filarmónica Sevillana y los establecimientos benéficos; y las sociedades y academias en la Sevilla de la restauración, la academia gratuita de José Bermudo, el Ateneo y la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del país.

#### 2.4. CAPÍTULO III. LA MÚSICA EN LA CORTE: LA ESTANCIA DE LOS MONTPENSIER EN SEVILLA

La vida en Sevilla de los duques de Montpensier, Antonio de Orleans y la infanta Luisa Fernanda de Borbón, ha sido fuente de inspiración de un considerable número de publicaciones que versan sobre la biografía de los Montpensier y el ambiente cortesano

---

<sup>83</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El liceo artístico y literario”. *Op. Cit.*, págs. 73-80.

<sup>84</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla”. *Anuario GRHIAL*, Universidad de Los Andes, enero-diciembre, 2007, nº 1, págs 47-54; *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

<sup>85</sup> DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Op. Cit.*

que surgió en la ciudad en torno a ellos<sup>86</sup>. Otras centran el tema en la remodelación del Palacio de San Telmo cuando fue adquirido por los duques<sup>87</sup>, en las intrigas políticas de Antonio de Orleans para hacerse con el trono de España<sup>88</sup>, el mecenazgo artístico de los Montpensier<sup>89</sup> o la colección de pintura de los duques<sup>90</sup>. La música en estos trabajos no trasciende más allá de lo anecdótico, pues ninguna de estas publicaciones hace referencia a la faceta diletante musical de los duques, a las veladas musicales, serenatas y bailes organizados en San Telmo, ni a la música que generó la presencia de los Montpensier en actos civiles y religiosos.

Este es el caso del libro de Fernández Albéndiz, publicación que se corresponde con el capítulo V “Sevilla, Corte de los Montpensier” de la tesis doctoral de la misma autora<sup>91</sup>. Dedicar dos capítulos a la educación de la infanta y al duque respectivamente, otro a las bodas reales de la infanta Luisa Fernanda y su hermana Isabel II, otro a los dos años que los duques pasaron en París tras su boda (1846-1848), dos a la estancia en Sevilla de los duques y el último capítulo a las intrigas políticas del duque. Indudablemente, esta publicación, al igual que las otras biografías citadas, ofrece una información incuestionable sobre los Montpensier, pero solo dedica un párrafo a la música en el que menciona la protección que los duques dieron a la Sociedad Filarmónica Sevillana y el piano de cola que regalaron a la institución en 1865:

---

<sup>86</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La corte Sevillana de los Montpensier*. Homenaje al Dr. Muro Orejón, Sevilla, Fondo Universitario, 1979; GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *Semblanza biográfica de los Montpensier*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1977; LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Sevilla, Fundación Focus, 1997; CONTRERAS LÓPEZ, Juan Luis. *La Sevilla de los Montpensier. Anales históricos de la ciudad de Sevilla de 1850 a 1875*. Sevilla, Guadalturia, 2012; FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte de los Montpensier*. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2014.

<sup>87</sup> LLEÓ CAÑAL, Vicente. “El Palacio de San Telmo en el siglo XIX”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año nº 12, nº 51, 2004, págs. 72-76.

<sup>88</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. *Montpensier, biografía de una obsesión*. Córdoba, Almuzara, 2015; SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro. “El Duque de Montpensier, entre la historia y la leyenda”. *Temas de estética y arte*, nº 28, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2014, págs. 213-246; CALVO POYATO, José. “El duque de Montpensier, el gran conspirador”. *La aventura de la historia*, nº 6, 1999, págs. 26-40;

<sup>89</sup> GÁMEZ MARTÍN, José. “El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla”. En RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 535-548; RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

<sup>90</sup> RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel y ROMERO MEDINA, Raúl. *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005; PÉREZ CALERO, Gerardo. “A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 18, 2005, págs. 475-478.

<sup>91</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

Particular interés mostraron por la Sociedad Filarmónica de Sevilla, de la que eran protectores; así en enero de 1865, tuvieron conocimiento de que la Sociedad estaba recaudando fondos para la compra de un piano, inmediatamente, les hicieron llegar un hermoso piano de cola<sup>92</sup>.

En cuanto al aspecto musical, un artículo de Navarro Lalanda esclareció la educación musical de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda<sup>93</sup>. Aporta información sobre los profesores de música que tuvieron, las obras que les compusieron para uso doméstico en las veladas musicales que se organizaban en el Palacio Real o las preferencias musicales de cada una de ellas. En este sentido, aunque las dos hermanas estudiaron canto, piano y arpa, Isabel prefería el canto mientras que Luisa Fernanda se inclinó por el piano. También expone la implicación que la regente María Cristina y sus hijas tenían en la vida musical madrileña, asistiendo a las representaciones de ópera en la ciudad y siendo socias del Liceo. Complementario a este artículo es el trabajo “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso” de Alonso González<sup>94</sup>. Aunque en esta publicación la protagonista es Isabel II, muestra la formación musical de las hermanas en la corte en el primer apartado. También presenta los gustos musicales de la corte durante la adolescencia de Isabel II y describe el teatro que la reina ordenó construir en el Palacio Real, con su propia compañía de ópera y orquesta, los costes que tuvo y las representaciones que se hicieron durante los años que existió. Aunque se trata de una información complementaria para este trabajo, permite comparar los repertorios que se interpretaban en la corte madrileña y en el Palacio de San Telmo en la misma fecha.

Sobre la vida musical que surgió en Sevilla en torno a los Montpensier existe un artículo de Otero Nieto<sup>95</sup>. En él se cita toda la música interpretada en las celebraciones civiles de los acontecimientos familiares de sus hijos y la música religiosa, asociada

---

<sup>92</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, pág. 137.

<sup>93</sup> NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón: Villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, págs. 637-652.

<sup>94</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. En PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (Ed.), *Los espejos de la Reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004, págs. 213-230.

<sup>95</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Temas de estética y arte*, nº 21, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2007, págs. 193-210.



igualmente a la presencia de los duques en la ciudad, en la Catedral y, sobre todo, el nuevo repertorio de las hermandades a las que los duques estuvieron vinculados.

A todo esto, habría que añadir la biblioteca musical de la Casa de Orleans, conocida como Fondo de Orleans (FO) y ubicada en la BICGC, estudiada por Siemens Hernández, Alonso González y Ramos Martín<sup>96</sup>. Con el asesoramiento de Siemens, el Cabildo Insular de Gran Canarias adquirió en 1873 en Madrid el FO, legado que incluye unas tres mil quinientas obras musicales. En su artículo, Siemens realiza un breve recorrido por esta biblioteca que contiene repertorio europeo, música de influencia española, manuscritos dedicados a los duques de Montpensier, música teatral, canción lírica, música para piano y música de cámara, para terminar con la relación de compositores españoles representados en el archivo. Alonso González, partiendo de la relación de obras aportada por Siemens en su artículo, analiza el repertorio de canción española, la trascendencia que tuvo en San Telmo y la afición de los duques a este repertorio, probablemente incentivada desde sus respectivos entornos infantiles. Por último, Ramos Martín esclarece que la biblioteca pertenecía a Antonio de Orleans, duque de Galliera, el hijo más dotado para la música de los duques de Montpensier que heredó la colección, de ahí que su *ex libris* esté impreso en todos los volúmenes. La afirmación se corrobora con el hecho de que en uno de los volúmenes encuadernados hay un álbum de danzas, *Tres pensamientos musicales*, compuestas por Antonio de Orleans.

### 3. FUENTES CONSULTADAS

Dada la diversidad de temas abordados en este trabajo, para conseguir los objetivos planteados es imprescindible recurrir a una tipología variada de fuentes que incluye documentos administrativos civiles, actas capitulares, fuentes hemerográficas, fuentes historiográficas, fuentes musicales, tanto obras editadas en el siglo XIX como manuscritos, y fuentes gráficas, grabados, carteles y pinturas. Los documentos se han consultado en los siguientes archivos y bibliotecas: Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Archivo de la iglesia de San Salvador de Sevilla, Biblioteca Nacional de España (BNE), Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (HBNE), Real Biblioteca de

---

<sup>96</sup> SIEMENS, Lothar. “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 71-76; RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. En *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canarias, Excmo. Cabildo Insular, La Caja de Canarias, 1991, págs. 527-531; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *El Museo Canario*, nº 54, fascículo 2, 1999, págs. 447-462.

Palacio (RBP), Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BUCM), Bibliothèque Royale de Belgique, Fundación Juan March (FJM), Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (BRCSMM), Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla (BCSMS), Biblioteca Municipal de Madrid (BMM), Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias (BICGC), Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (FAUS), Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS), Archivo de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla (AHQAS) y Archivo de la Hermandad del Silencio de Sevilla (AHSS).

### 3.1. FUENTES ARCHIVÍSTICAS

En el A.C.S. se ha consultado la Sección I: Secretaría y la Sección IV: Fábrica. En la primera se ha realizado un vaciado de datos referentes a Eugenio Gómez de los autos capitulares entre los años 1814 y 1855; es decir, las fechas del nombramiento y de la jubilación de Eugenio Gómez como organista segundo de la Catedral. La publicación en 2016 de Montero Muñoz<sup>97</sup>, en sus volúmenes IV (1771-1830) y V (1831-1938) ofrece un vaciado de los documentos referentes a la música que se encuentran en los autos capitulares, trabajo que ha sido de gran ayuda para acceder a esta fuente de una manera mucho más rápida. Su interpretación ha permitido abordar los diferentes capítulos de esta tesis, pues en los autos capitulares de la Catedral hay referencia a los miembros de la capilla musical, al maestro de capilla, a otros puestos musicales como el maestro de seises, a la reparación y construcción de los órganos, a los problemas económicos que afectaron a la institución y a sus músicos, y a los conflictos entre el cabildo y los instrumentistas de la capilla musical por la participación de estos en la orquesta del teatro, así como de actos organizados en honor de los duques de Montpensier y de la reina Isabel II, e incluso noticias referentes a la Sociedad Filarmónica Sevillana. También se ha consultado el *Libro de Salarios de Músicos*, ubicado en la Sección IV. Fábrica, donde se ha podido constatar las sucesivas bajadas de salario de Eugenio Gómez y otros miembros de la capilla musical catedralicia.

---

<sup>97</sup> MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2016; *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen V. 1831-1938*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2016.

En la BRCSMM se ha consultado el expediente 17/37 incluido en *153 Índice de Legajos de Reales órdenes y Asuntos Generales 1830-1872*. El documento recoge los pasos seguidos para el nombramiento de Eugenio Gómez, Nicolás Ledesma y Manuel de la Mata como maestros honorarios del Conservatorio de Madrid en 1866.

El FAUS custodia el único documento del Liceo Artístico y Literario de Sevilla que se conserva en la actualidad, las *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839*. Este escrito y las revistas culturales publicadas en Sevilla entre 1838 y 1845 han sido las fuentes utilizadas para elaborar el apartado sobre el Liceo Artístico y Literario de Sevilla del capítulo II.

En la BNE se han localizado los siguientes documentos de la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, institución que coincidió cronológicamente en Sevilla con la Sociedad Filarmónica: *Sesión extraordinaria de toma de posesión 1º de enero de 1870*<sup>98</sup>, el *Proyecto de exposición bético extremeña, de las sociedades Sevillana de Emulación y Fomento y Económica de Amigos del País*<sup>99</sup>, y el *Discurso inaugural pronunciado en la apertura de la clase de geología que ha establecido en esta ciudad, la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento por su catedrático Don Julián Pellón*<sup>100</sup>.

### 3.2. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Las fuentes hemerográficas son fundamentales en la elaboración de esta tesis doctoral. En primer lugar, cabe destacar las revistas artístico-literarias y las musicales que se editaron en Sevilla entre 1838 y 1857. En el FAUS se han revisado todos los ejemplares de las revistas: *El Cisne* (1838), *El Paraíso*, *Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes* (1838), *El Nuevo Paraíso* (1839), *La Floresta Andaluza* (1843-1844) y *La Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* (1841). En la HMS se ha examinado: *Calificación musical de la Harpa y Guitarra por el caballero Rabel* (1820), *Fandango de Guitarra al Defensor de la Patria. Periódico contrario a El Defensor de*

---

<sup>98</sup> *Sesión extraordinaria de toma de posesión 1º de enero de 1870. Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento*. Sevilla, Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento de Sevilla, Imp. y Librería Extranjera, 1870, 21 págs., BNE R/41600 (15).

<sup>99</sup> *Proyecto de exposición bético extremeña, de las sociedades Sevillana de Emulación y Fomento y Económica de Amigos del País*. Sevilla, La Publicidad, 1855, 15 págs., BNE R/41602 (8)

<sup>100</sup> PELLÓN Y RODRÍGUEZ, Julián. *Discurso inaugural pronunciado en la apertura de la clase de geología que ha establecido en esta ciudad, la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento por su catedrático Don Julián Pellón*. Sevilla, Imprenta a cargo de don Francisco de Paula Martín, 1847, 14 págs., BNE VC/260/6.

*la Patria*. Sevilla (1820), *El Orfeo Andaluz, Revista Musical. Primera Época* (1842-1843), *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época* (1847-1848) y *La Revista Musical española* (1856-1858). Estas publicaciones son a la vez motivo de estudio, pues se dedica un apartado del capítulo segundo a ellas, y fuente de información ya que el vaciado de datos que se ha realizado aporta información crucial del Liceo Artístico y Literario de Sevilla y de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Especial es el caso de *La Revista Andaluza* y *El Orfeo Andaluz*, revistas del Liceo y de la Sociedad Filarmónica respectivamente, pues fueron vehículo de expresión y comunicación de estas instituciones.

También se recurre a la HBNE para realizar un vaciado de datos referentes a Eugenio Gómez y a los duques de Montpensier. Para ello se han consultado las siguientes publicaciones madrileñas: *El Eco del Comercio, La Iberia Musical, El Clamor público, El Genio de la Libertad. Periódico de la tarde, El Español, El Herald. Periódico político, religioso, literario e industrial, La Época, El Clamor público, El Espectador, El Popular, El Católico o El Herald, La España y El Correo Nacional*; y algunas de provincias como *El Fomento* de Barcelona, *Diario Constitucional* de Palma de Mallorca. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes* de Cádiz y *Guía de Sevilla, su provincia*.

Se han localizado dos críticas musicales de Eugenio Gómez publicadas en la prensa de la época. La primera de ellas, “Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”, se publicó en *El Orfeo Andaluz, Revista musical. Primera época* (1842-1843)<sup>101</sup>. El escrito de Gómez es un análisis de la ópera en tres actos *Las Treguas de Toleimada*, segunda de las óperas compuestas por Hilarión Eslava, tras su estreno en Cádiz en 1842. La segunda, “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”, se publicó en dos entregas en la revista madrileña *La Filarmonía*<sup>102</sup>. Se trata de la crítica de la tercera ópera de Eslava, *D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique*, estrenada en Sevilla en 1843. Fuentes historiográficas

---

<sup>101</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”. *El Orfeo Andaluz*, año I, nº 7, (1842), pág. 51-54.

<sup>102</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”. *La Filarmonía*, año I, nº 6, 9/11/1843, págs. 22-23; “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava (conclusión)”. *La Filarmonía*, año I, nº 7, 16/11/1843, pág. 25.

### 3.3. FUENTES HISTORIOGRÁFICAS

En 1896 se publicó *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* de Chaves Rey, el primer estudio realizado de la prensa sevillana<sup>103</sup>. Una fuente decimonónica en la que el autor se remonta a 1661, fecha de edición de la *Gazeta Nueva*, primera publicación sevillana, para realizar un inventario organizado por años de toda la prensa editada en Sevilla, aportando sistemáticamente información sobre su formato, editor y contenido. A pesar del positivismo con que fue concebida, la historiografía sevillana del siglo XIX, constituye una fuente a la que se ha recurrido en los trabajos realizados sobre la Sevilla contemporánea en las últimas décadas. Entre los autores que escribieron la historia local en el siglo XIX destacan José Velázquez Sánchez, Joaquín Guichot, Manuel Chaves Rey, José Gestoso y José Amador de los Ríos. La mayoría de sus obras se conservan en el FAUS, en el AMS y en la BNE. El interés que generan ha propiciado que el Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla haya reeditado algunas de estos escritos decimonónicos. Entre la bibliografía historiográfica existente cabe destacar el trabajo de Velázquez y Sánchez<sup>104</sup>, crónica de Sevilla de la primera mitad del siglo XIX que aporta información sobre lo acontecido en las instituciones motivo de estudio en este trabajo.

En el AMS se conserva el manuscrito *Crónica sevillana 1800-1853*, diario que Félix González de León escribió entre 1800 y 1853<sup>105</sup>. El autor inicia el diario de cada año con la frase: “Diario de las ocurrencias públicas, y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios..., acaecidos en esta Ciudad de Sevilla, en todos y cada uno de los días del año de 18..”. El escrito recoge de forma minuciosa toda lo acontecido en la ciudad, incluyendo la actividad social y los múltiples eventos organizados por las instituciones religiosas y civiles locales. En este sentido, ofrece una información crucial sobre el repertorio musical interpretado en diferentes entornos tales como la Catedral, las hermandades religiosas, las asociaciones musicales y el teatro. González de León adjuntó al diario de cada año los programas editados en la época para estos eventos. Estos carteles,

---

<sup>103</sup> CHAVES REY, Manuel. *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla, E. Rasco, 1896. (Re-Ed.) Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos nº 9, 1994.

<sup>104</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, Hijos de Fé, 1872. BERNAL, Antonio Miguel (reed.), Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos nº 7, 1994. José Velázquez y Sánchez fue archivero oficial del Ayuntamiento de Sevilla, como tal encargado de la organización y catálogo de los fondos existentes de la primera mitad del siglo XIX, y cronista oficial de la ciudad entre 1861 y 1869.

<sup>105</sup> AMS Sección XIV, 28 vols. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix, *Crónica sevillana 1800-1853*.

entre otras actividades, anunciaban la temporada de ópera y teatro, algunos conciertos extraordinarios o las funciones de cuaresma de las hermandades sevillanas.

#### 3.4. FUENTES MUSICALES

Como fuentes musicales, en primer lugar, se recurre a las obras de Eugenio Gómez, algunas editadas en su época y otras manuscritas, aunque se considera que la mayor parte de su legado se ha perdido. Se han localizado en los siguientes archivos y bibliotecas<sup>106</sup>:

1. La BRCSMM conserva una obra para piano editada en vida del compositor, *24 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt*, y el manuscrito para órgano, *Juego de Versos a 4 por todos los tonos*.
2. La FJM contiene las otras dos series de *Melodías Harmonizadas* para piano también editadas en su época, *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava* y *12 Melodías Armonizadas para piano por D. Eugenio Gómez, a S.A.R. la Srma. Sra. Infanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbón*.
3. La BCSMS, entre los legados donados a la institución, incluye ejemplares de las tres series de *Melodías Harmonizadas* para piano dedicadas a Liszt, Eslava y la infanta Luisa Fernanda mencionadas.
4. La BNE conserva un ejemplar de *Museo orgánico español*, publicación en dos volúmenes de Hilarión Eslava que incluye dos obras para órgano compuestas por Eugenio Gómez, *Ofertorio n<sup>o</sup> 9*<sup>107</sup> y *Elevación n<sup>o</sup> 9*<sup>108</sup>.
5. La *Elevación n<sup>o</sup> 9* de Eugenio Gómez tiene dos secciones, *Adoración* y *Plegaria*. Se ha localizado el manuscrito de la segunda parte en Bruselas dentro del Fonds S. Gadule de la Bibliothéque Royale de Belgique.

---

<sup>106</sup> Además, se ha buscado en otros archivos e instituciones de Sevilla, como es el caso del ACS, el AMS, la Real Academia Santa Isabel de Hungría y el Ateneo, comprobándose que ninguno de ellos conserva obras musicales de Eugenio Gómez.

<sup>107</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Ofertorio n<sup>o</sup> 9*. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*, vol. I. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, págs. 106-111.

<sup>108</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Elevación n<sup>o</sup> 9*. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*, vol. I. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, págs. 112-115.

6. En la BICGC, el Fondo de Orleans (FO) custodia una obra manuscrita para piano, *Las Mollares para piano= forte a cuatro manos, escritas espresamente para su A.R. la Srma. Sra. Ynfanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda* y el ejemplar de *12 Melodías Armonizadas* para piano dedicadas a la infanta Luisa Fernanda con el sello personal de la infanta.
7. En el AHSS se haya el manuscrito de la obra para piano *Aire de Vals*.
8. En la BUCM está el manuscrito *Tema con variaciones para fortepiano*, conservado en el Fondo Claras de Sevilla.
9. En el AHQAS se custodia el manuscrito de la obra para voz y piano *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores*, y la transcripción para melodium, flauta, clarinete y contrabajo que Gómez realizó de la obra para coro y orquesta *Coro y letrillas con orquesta* que Hilarión Eslava dedicó a la cofradía.
10. Tras buscar la obra en otros archivos musicales, en el Archivo de la SGAE se ha localizado el manuscrito de la ópera en español *Una hora de Matrimonio*, atribuida por Alvarez Cañibano a Eugenio Gómez<sup>109</sup>.
11. Por último, se buscó en la BMM, Centro Conde-duque, la pieza *Ayes de mi Alma, mazurca para piano*, citada por Gallego como posible obra para piano de Eugenio Gómez<sup>110</sup>. La consulta ha permitido constatar que el autor de la obra es Bernardo Gómez y que se editó en 1893, fecha posterior a la muerte de Eugenio Gómez.

Además de las obras de Eugenio Gómez, se han utilizado otras fuentes musicales que contienen los repertorios interpretados en las diferentes instituciones tratadas en este trabajo. En primer lugar, se recurre al FO, biblioteca musical de la Casa de Orleans, conservado en la BICGC. La colección reúne el repertorio musical de uso doméstico y público de los Montpensier y resulta imprescindible para la elaboración del capítulo tercero. Otras fuentes complementarias para este capítulo son las bibliotecas musicales de la reina María Cristina y la del infante Francisco de Paula de Borbón, conservadas en la BNE, y la biblioteca de Isabel II hoy en la RBP. Por último, la BCSMS contiene un fondo antiguo procedente de donaciones de bibliotecas musicales particulares a la institución. Aunque en la mayoría de los casos es imposible saber su procedencia, pues

---

<sup>109</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, pág. 714-715.

<sup>110</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical en España”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

solamente en algunos ejemplares está escrito el nombre del propietario, permite obtener una visión general del tipo de repertorio musical consumido en la ciudad durante el siglo XIX y principios del XX.

### 3.5. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS MUSICALES

En la BNE se han consultado los diccionarios musicales del siglo XIX: el de Parada y Barreto<sup>111</sup>, el de Saldoni<sup>112</sup> y el de Pedrell<sup>113</sup>. Los diccionarios de Parada y Barreto y de Saldoni, aunque son fuentes primarias, han sido reseñados en el estado de la cuestión de Eugenio Gómez; el hecho se justifica porque fueron los primeros biógrafos de Gómez y los artículos escritos con posterioridad sobre el músico se han basado en ellos. Los tres escritos constituyen una fuente de información sobre las biografías de los músicos citados en esta tesis doctoral. En la BNE también se ha localizado la obra *Museo Orgánico Español* de Hilarión Eslava<sup>114</sup>. Publicado en 1953, se trata de un compendio en dos volúmenes dedicado al órgano y sus intérpretes en el que el autor establece las bases del repertorio organístico. Además de otros aspectos tratados, Eslava consideró necesario incluir obras para órgano que encargó a compositores contemporáneos suyos, entre estos se encuentra Eugenio Gómez. La importancia de este tratado ha motivado su análisis dentro del apartado dedicado al repertorio para órgano del capítulo primero.

### 3.6. FUENTES GRÁFICAS

En este trabajo se ha recurrido a una serie de fotografías, imágenes, grabados, litografías, carteles, y pinturas del siglo XIX como fuentes gráficas. Estos documentos se custodian en los archivos, museos, colecciones o bibliotecas que se indica respectivamente en la entrada de cada una de las obras.

Entre los carteles que se incluyen en el manuscrito de González de León se han escogido por el interés de la información que aportan: el cartel de la compañía de ópera de 1817, el cartel de la temporada de 1822, el cartel de la representación de *Las treguas*

---

<sup>111</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Op. Cit. págs. 204-205.

<sup>112</sup> SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1880.

<sup>113</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897.

<sup>114</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. 2 vols. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853.



de *Toleimada* a beneficio de Hilarión Eslava y el cartel del concierto de Franz Liszt en el teatro Principal en 1844<sup>115</sup>.

Además se ha seleccionado un grabado del siglo XVIII de Pedro Tortolero (m. 1766) que representa a la Catedral de Sevilla, *Vista y perspectiva de la fachada de la Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, su Giralda y Sagrario hacia Poniente* (1738)<sup>116</sup>, conservado en el FAUS, y dos de Gustave Doré que reproducen escenas en el Teatro Principal y el Teatro San Fernando de Sevilla: *"Le fandango au Théâtre San Fernando, a Séville"* y *Un loge au teatro principal, à Séville*<sup>117</sup>. En la BNE se ha encontrado *Retrato de Hilarión Eslava* (1879) litografía de José Cuevas.

Las fotografías del siglo XIX son documentos únicos que representan fidedignamente edificios, personas y escenas de aquella época. En este trabajo se han reproducido las siguientes fotografías, la mayoría de ellas pertenecientes a colecciones privadas: *Puerta de San Fernando o Puerta Nueva* (1863), calotipo de Francisco de Leygonier y Haubert (1812-1882); *Zamora, Catedral puerta del Obispo* (1854) fotografía de Charles Cliford (1819-1863); una postal anónima del siglo XIX que representa a la *Puerta de entrada a las Escuelas de San Miguel*; dos fotografías de Jean Laurent (1816-1886) del Palacio de San Telmo: *Palacio de San Telmo, portada principal* (1872), ubicada en la Fototeca del Patrimonio Histórico, y *Gran Galería-Salón de Fiestas del Palacio de San Telmo*, perteneciente a la colección Duque de Segorbe; una fotografía de Emilio Beauchy, *Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla el 1 de agosto de 1888*; y una fotografía anónima de Eulalia de Borbón y Antonio de Orleans, hijos de Isabel II y de los duques de Montpensier respectivamente, que se conserva en la BICGC.

Por último, como fuente gráfica para este trabajo se han escogido obras de pintores locales y retratistas de la familia real y de la sociedad madrileña decimonónica. De José Gallegos y Arnosa (1857-1917), pintor jerezano que representó muchas escenas

---

<sup>115</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Vol. IX, tomo 19, cartel nº 17; vol. XI, tomo 24, cartel nº 10; vol. XXI, tomo 46, cartel nº 4; y vol. XXII, tomo 48, cartel nº 36.

<sup>116</sup> TORTOLERO, Pedro M. (m. 1766). *Vista y perspectiva de la fachada de la Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, su Giralda y Sagrario hacia Poniente* (1738). Grabado, 34,5 x 49 cm. FAUS, A Caj. 04/27.

<sup>117</sup> DORÉ, Gustave (1832-1883). *"Le fandango au Théâtre San Fernando, à Séville"*. Grabado. Publicado en DAVILLIER, Charles. *L'Espagne*. París, Libraire Hachette, 1874, pág. 799; *Un loge au teatro principal, à Séville*. Bibliothèque National de France, département Estampes et photographie, FOL-DC-298 (E).

musicales en el interior de catedrales: *Niños del coro* (c. 1885-1890), expuesto en el Museo Thyssen de Málaga; y *El coro* (1886) y *Dirigiendo el coro de la iglesia* (1909), ambos pertenecientes a colecciones privadas. La escuela de pintura sevillana del siglo XIX está representada por: *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* (1862), óleo de Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870) conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; una copia del Murillo *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* realizada por Antonio Cabral Bejarano (1798-1861) y expuesta en el Museo del Romanticismo de Madrid. Cabral Bejarano también es el autor de los frescos que decoran el coro de la capilla del Palacio de San Telmo y, pertenecientes a la colección pictórica del siglo XIX del Museo del Prado, *La caída de Luzbel* (1840) de Antonio María Esquivel (1806-1857); y *La procesión del Corpus en Sevilla* (1857) de Manuel Cabral y Aguado Bejarano (1827-1891).

El retratista de la Casa Real Vicente López Portaña (1772-1850) realizó dos cuadros al óleo de la princesa Isabel de Borbón y su hermana la infanta Luisa Fernanda practicando las actividades preferidas de su niñez, *Isabel II niña estudiando geografía* (1842) y *La infanta Luisa Fernanda de Borbón estudiando música* (1842). Ambos cuadros pertenecen a Patrimonio Nacional y se custodian en el Real Alcázar de Sevilla. De entre los retratos de Antonio de Orleans, duque de Montpensier, se ha seleccionado como documento ilustrativo *La reina María Amelia con sus hijos menores, los duques de Montpensier y Aumale* (1835), óleo sobre lienzo de Louis Hersent (1777-1860) que pertenece a la colección Palacio de Versalles. También se han escogido dos óleos de Leopoldo Sánchez Díaz (1830-1900) que se conservan en el Museo de Artes y Costumbres de Sevilla, *Retrato del infante duque de Montpensier en traje de moro argelino* (1863) y *Retrato de la infanta duquesa de Montpensier en traje de judía de Tánger* (1863). En el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla también se haya *La Lección de los seises* (1948) de Juan Miguel Sánchez Fernández (1900-1973). Por último, Federico de Madrazo (1815-1894) retrató a la escritora Carolina Coronado en 1855 y Vicente Palmaroli y González (1801-1853) a María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén tocando el arpa en 1870, ambos en la colección del Museo del Prado.

#### 4. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos fijados en este trabajo, se parte de la hipótesis de la transversalidad de los músicos durante el siglo XIX en dos aspectos interrelacionados: el primero de ellos es la posibilidad de desenvolverse en diferentes ámbitos religiosos y seculares, desarrollando así una profesionalidad amplia y polifacética; el segundo, que a la vez es consecuencia del anterior, es la composición de obras de diferentes géneros dependiendo del entorno que genera su creación. Eugenio Gómez, quien fue organista, pianista, compositor, profesor y crítico musical, es un claro representante de este enfoque del músico decimonónico. No obstante, según la hipótesis planteada, Gómez no fue una excepción en los ambientes musicales sevillanos donde se movió.

A pesar de que la mayoría de trabajos existentes sobre una institución musical o un compositor dedican un capítulo introductorio al contexto histórico de la ciudad, en el que se describen aspectos como la estructura urbana, la población o la economía, frecuentemente no se trata más que un marco, sin que estos factores sean motivo de estudio ni se considere que puedan influir en la evolución del organismo o el músico estudiado. Frente a este planteamiento más tradicional, el presente trabajo se inscribe dentro de la perspectiva metodológica de la musicología urbana. A través de la figura de Eugenio Gómez, se centra en el estudio de los músicos y el repertorio musical dentro del contexto de las instituciones musicales sevillanas del siglo XIX y de la propia ciudad donde se desarrollaron, hecho que condicionó tanto el devenir profesional de estos músicos como la música que componían e interpretaban.

La musicología urbana, más que una disciplina, es un método de trabajo que forma parte de una tendencia historiográfica que surgió en la década de 1960 y que está estrechamente relacionada con la historia urbana o *urban history*. Según Rodger, uno de los historiadores urbanos pioneros, mientras que la historia del arte o la historia social estudian de forma aislada aspectos concretos que suceden en la ciudad, el historiador urbano considera fundamental analizar las interacciones que pueden existir con el entramado urbano que las rodea<sup>118</sup>. Marín López extrapola los fundamentos de la historia urbana al campo musicológico al definir la musicología urbana como:

---

<sup>118</sup> RODGER, Richard. “Urban History: prospect and retrospect”. *Urban History*, vol. 19, nº 1, págs. 1-23.

el estudio de la música y los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendiendo que entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que ésta se produce existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente<sup>119</sup>.

En este sentido, se considera un referente la publicación *Music in late medieval Bruges* de Strohm, trabajo centrado en la vida musical de las instituciones medievales de la ciudad belga de Brujas y enfocado en las interacciones que se producían entre ellas<sup>120</sup>.

Respecto a los estudios sobre la música en Sevilla publicados, aunque el planteamiento de la musicología urbana ha sido utilizado por Bejarano Pellicer<sup>121</sup>, los trabajos musicológicos del siglo XIX no emplean esta metodología. Tres están centrados en una única institución, es el caso de las dos tesis de Montero Muñoz y Carrillo Cabeza sobre la música de la Catedral y el maestro de capilla que ocupó el puesto en la época estudiada<sup>122</sup>, y el de Moreno Mengíbar<sup>123</sup>. En este sentido, se considera importante resaltar que las catedrales y los teatros de ópera son las instituciones más estudiadas por los musicólogos. Diferente es el caso del trabajo de Vallés Chordá<sup>124</sup>. Aunque su título sugiere una visión panorámica de todos los ámbitos musicales de la ciudad, la publicación solamente se centra en el teatro y en la Sociedad Filarmónica Sevillana, sin que este hecho se justifique en la introducción. En consecuencia, la publicación es una amalgama inconexa de ambas instituciones.

Marín López plantea cuatro enfoques metodológicos para la musicología urbana: las instituciones musicales, los repertorios musicales, el músico en sociedad y el paisaje sonoro. Estas perspectivas permiten abordar temas ya tratados con anterioridad con un nuevo planteamiento: la ciudad pasa de ser el escenario inerte donde se desenvuelve la

---

<sup>119</sup> MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Neuma: Revista d Música y Docencia Musical*, año 7, vol. 2, 2014, págs. 10-30.

<sup>120</sup> STROHM, Reinhard. *Music in late medieval Bruges. Op. Cit.* Otros trabajos pioneros en esta metodología son: NETTL, Bruno (ed.). *Eight urban musical cultures. Tradition and change. Op. Cit.*; SADIE, Stanley. *Man and Music*, 8 vol. Londres, Macmillan, 1989-1993; QUARANTA, Elena. *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della música nelle chiese di Venezia nel Rinascimento (Studi di música veneta)*. Florencia, Leo S Olschki, 1998.

<sup>121</sup> BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2015; *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013.

<sup>122</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas. Op. Cit.*; CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2<sup>a</sup>/2 del s. XIX. Op. Cit.*

<sup>123</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

<sup>124</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

acción a intervenir como parte del contenido<sup>125</sup>. En esta tesis doctoral, en mayor o menor medida, se utilizan los cuatro planteamientos metodológicos.

#### 4.1. LAS INSTITUCIONES MUSICALES

Puede considerarse que en esta tesis la Catedral de Sevilla es la institución de referencia, la que puede tomarse como punto de partida del trabajo, pues es donde Eugenio Gómez desempeñó su labor ejerciendo como organista segundo durante cuarenta y un años. Las catedrales y su música son protagonistas de la mayoría de estudios locales de música españoles. Muchos siguen el modelo historiográfico denominado por Carreras López como “anticuario”, que contempla el pasado como algo distante y se basa exclusivamente en los documentos institucionales, los autos capitulares y los libros de fábrica conservados en los archivos de las catedrales. Opina que este tipo de trabajos:

ofrecen una gran riqueza de referencias documentales, pero no evitan transmitir una rígida imagen estructural de la institución destilada del propio discurso capitular. La ausencia de integración historiográfica de la catedral y de sus prácticas musicales en el entorno urbano está naturalmente relacionada con el tipo de fuente empleado<sup>126</sup>.

En consecuencia, en estos estudios la catedral se presenta como una institución independiente y autónoma, totalmente ajena al entorno urbano que la rodea. Este tipo de trabajo institucional utiliza la documentación de los archivos catedralicios para reconstruir el organigrama del cabildo, los privilegios y responsabilidades de cada uno de sus miembros, el funcionamiento de la capilla musical, los músicos que ocupaban sus puestos, las funciones que tenían que desempeñar o la organización musical de la liturgia<sup>127</sup>. Dos excepciones a esta metodología son las tesis doctorales dirigidas por Carreras López de Marín López y de Bombi<sup>128</sup>. Ambos trabajos supusieron una

---

<sup>125</sup> MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Op. Cit.* págs. 10-30.

<sup>126</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”. En BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan J. y MARÍN, Miguel Ángel (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de Valencia, 2005, págs. 17-52.

<sup>127</sup> LÓPEZ CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963. Marín López y Carreras López consideran este trabajo monográfico como “modelo institucional” al que siguieron otros trabajos sobre otras catedrales que suelen titularse “La música en la catedral de...”. CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”. *Op. Cit.* págs. 17-52; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Op. Cit.* págs. 10-30.

<sup>128</sup> MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. *Music and Musicians in Provincial Towns: the case of eighteenth century Jaca (Spain)*. Tesis doctoral, Londres, Royal Holloway University, 1999; BOMBI, Andrea. *Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002.

renovación del modelo de investigación institucional al integrar a la catedral en su entramado musical urbano.

Según Burgess y Wathey el uso metodológico de las fuentes archivísticas de las catedrales con carácter exclusivo tiene consecuencias negativas en tres ámbitos. El primero se produce dentro de la catedral pues la objetividad y rigurosidad que se le atribuye a estos documentos no siempre se corresponde con la realidad. El segundo sería el ámbito nacional, pues omite las relaciones entre catedrales y el trasiego de músicos que existió entre ellas. El tercero hace referencia al ámbito local, pues esta metodología obvia la realidad de que los músicos de las catedrales eran solicitados para participar en celebraciones organizadas por otras instituciones como conventos, parroquias o cofradías<sup>129</sup>. En este último aspecto, Marín López opina que las instituciones como los conventos, las cofradías, las iglesias parroquiales o los monasterios han sido consideradas como organismos menores y, por tanto, relegados de ser motivo de estudio, obviándose las posibilidades laborales y económicas que ofrecían a los músicos<sup>130</sup>.

Frente a las tendencias institucionales y positivistas descritas, en este trabajo se aborda el estudio de la Catedral y de las otras instituciones en las que Eugenio Gómez participó en mayor o menor medida desde el enfoque de la musicología urbana. En el primero de los temas tratados, la formación musical, incluso se traspasa el ámbito de una ciudad al realizarse un análisis comparativo de la enseñanza en la Catedral de Zamora, donde Eugenio Gómez recibió su formación musical, y la Catedral de Sevilla, donde además de organista debió ser profesor de algunos colegiales. De este modo pueden establecerse las similitudes y diferencias entre la enseñanza y las condiciones de vida de los seises en ambas catedrales. Dentro de la Catedral de Sevilla, se analiza el entramado social de sus músicos, las relaciones que mantenían con el cabildo, la repercusión que la desamortización de Mendizábal tuvo en la economía del cabildo y, consecuentemente, también en sus músicos. Además, se observan las relaciones de los músicos de la Catedral con otras entidades religiosas de la ciudad, las “instituciones menores” como las denomina Marín López, tales como: las cofradías, los conventos o las parroquias. Se

---

<sup>129</sup> BURGESS, Clive y WATHEY, Andrew. “Mapping the soundscape church music in England, 1450-1550”. *Early Music History*, nº 10, 2000, págs. 1-46. Citado en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Op. Cit.* págs. 10-30.

<sup>130</sup> MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Op. Cit.* págs. 10-30.

estudiará si fueron contratados eventualmente como intérpretes o como profesores, si se les encargó alguna obra musical, o si fueron reclamados como miembros de un tribunal de oposición o para supervisar algún instrumento.

Aunque la mayor parte de los trabajos separan las instituciones civiles y religiosas, teniendo en cuenta que el parámetro espacio-tiempo donde se centra este estudio es Sevilla entre 1814, fecha de la llegada de Eugenio Gómez, y 1871, fecha de su muerte, es imprescindible aumentar el rango a las instituciones laicas a las que Gómez estuvo vinculado. La primera de ellas es el teatro de ópera que, auspiciado por los gustos de la aristocracia y la incipiente burguesía sevillana, triunfó en Sevilla durante el siglo XIX. El teatro requería de los mejores músicos de la ciudad para la orquesta que tocaba en la temporada de ópera y, obviamente, entre ellos estaban los integrantes de la capilla musical catedralicia. En este sentido se considera de interés la vinculación de los músicos de la catedral con el teatro y los problemas con el cabildo que ello les acarrea. Las asociaciones, las instituciones liberales que con el Nuevo Régimen surgieron en las ciudades españolas asociadas al auge de la nueva burguesía, son inherentes al contexto social de la ciudad. Dos de ellas, el Liceo Artístico y Literario y la Sociedad Filarmónica Sevillana, son motivo de análisis por la vinculación de Eugenio Gómez. La última institución analizada es la corte de los duques de Montpensier, que se instaló en Sevilla en 1848.

La metodología de trabajo específica de cada una de estas instituciones es descrita en la introducción de cada capítulo. No obstante, más allá de acumular los estudios por separado de cada una de ellas se pretende establecer el entramado social de sus músicos, las relaciones laborales que tenían en cada institución, si existía colaboración entre ellos y el estatus que desempeñaban en cada una de ellas. Por otra parte, se consideran las relaciones entre las instituciones, incluido el Ayuntamiento que en ocasiones actuó como mediador, las consecuencias que el tejido urbano y los gustos de la sociedad sevillana tuvieron en el surgimiento de las primeras asociaciones multidisciplinarias y específicamente musicales, así como las repercusiones para la ciudad que tuvo la instalación de los duques de Montpensier en San Telmo. En este sentido se tiene en cuenta desde la música que se interpretaba en los eventos que organizaban y la que generaban, como miembros de la familia real, con actos organizados por instituciones religiosas y civiles en homenaje a ellos. Por último, es interesante observar como todas las

instituciones participaban en los festejos de la ciudad, el caso más evidente es la celebración del Corpus Cristi, pero no es el único.

#### 4.2. REPERTORIOS MUSICALES

Más allá de clasificar el repertorio musical como religioso o profano, como vocal o instrumental, e incluso realizar la distinción entre música para órgano y para piano, es necesario tenerlo en consideración con respecto a la institución para la que fue compuesto y donde fue interpretado por primera vez. En este sentido hay que tener en cuenta que no es lo mismo la interpretación de un aria de ópera dentro de la representación escenificada de la ópera en el teatro que en el Liceo, cantada como pieza independiente en una velada musical que alterna música vocal e instrumental con la lectura de poesía, mientras que en las paredes de la sala se exponen los cuadros de los pintores de la sección de pintura. Independientemente de la partitura, la recepción por parte del público será diferente. Por esto, en el apartado del Liceo se han incluido algunos cuadros de pintores que pertenecieron al Liceo e incluso un *Soneto* dedicado a la regente María Cristina del duque de Rivas, que se leyó en una velada organizada para homenajearla, en un intento de recreación sinestésica de las sesiones públicas de la institución.

Por estos motivos no se dedica un capítulo independiente al análisis musical y al estudio de la obra de Eugenio Gómez. En su lugar se han incluido las obras para órgano en el capítulo de la Catedral, las obras para piano editadas y los manuscritos *Aire de Vals* y *Tema con variaciones para fortepiano* en el capítulo dedicado a las asociaciones, el manuscrito para piano *Las Mollares sevillanas*, obra dedicada a la infanta Luisa Fernanda de Borbón, en el capítulo destinado a la música en la corte de los Montpensier, la ópera atribuida a Gómez *Una hora de Matrimonio* en el apartado dedicado al teatro, y las obras de la hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla en el apartado correspondiente. Además, en el caso del repertorio para órgano, la obra de Gómez puede compararse con la de otros organistas españoles contemporáneos publicadas en el *Museo Orgánico Español* de Eslava. De igual modo el FO permite conocer las obras musicales de otros músicos locales.

Aparte del repertorio interpretado en los espacios públicos, el ascenso de la burguesía en la sociedad y el auge del piano provocó la necesidad de un repertorio musical para el ámbito doméstico, frecuentemente interpretado en el piano que existía en el salón de las casas burguesas y aristocráticas. Aunque es más difícil de indagar, pues pertenece



al terreno privado, a través de la música que se editaba en Sevilla y las referencias existentes en la prensa cultural es posible el acercamiento a este repertorio y saber si era el mismo que se interpretaba en el teatro o en las asociaciones. También se considera importante conocer la implicación en las veladas musicales de Gómez y otros músicos. La movilidad de los músicos entre la Catedral y otras instituciones religiosas o laicas de la ciudad, hace que algunas partituras se conserven en instituciones actuales que a priori nada tienen que ver con el lugar donde debieron interpretarse, caso de la pieza de salón *Aire de Vals* localizada en el AHSS<sup>131</sup>.

Por último, es interesante conocer, por una parte, las influencias que los repertorios musicales de uno y otro ámbito de la ciudad tuvieron entre sí; en especial la influencia de la ópera italiana en la música vocal e instrumental de otras instituciones laicas e incluso en la música religiosa. Por otra, dilucidar el momento en que surgió el repertorio específico de piano en la ciudad, quiénes lo interpretaron, quiénes lo enseñaron y las características musicales que tenía.

#### 4.3. EL MÚSICO EN LA SOCIEDAD

En primer lugar, se analizará el papel del músico dentro de la institución a la que pertenece. Es diferente la visión del músico en la Catedral, donde está sometido a los designios del cabildo y se relaciona con otros músicos de su misma condición social, que en las asociaciones, las instituciones que surgen con el Nuevo Régimen, donde se relaciona con las clases sociales más altas de la ciudad, tiene poder de decisión dentro de la institución, y son respetados y admirados como intérpretes y profesores.

En el caso del músico de la capilla catedralicia, representado por Eugenio Gómez, es necesario indagar el prestigio que tenían en la ciudad y si este motivaba que se les contratase como profesores particulares, como intérpretes en otras instituciones o se le encargase la composición de obras musicales. También se estudiará su implicación personal en el entramado social urbano: la participación en veladas musicales privadas, el contacto con otros músicos y personas relevantes en la sociedad, e incluso el uso de la prensa como medio para expresar su opinión sobre el estado de la música en el país. Por

---

<sup>131</sup> Un interesante trabajo sobre repertorio profano conservado en un archivo eclesiástico es MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”. En CASARES, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol I. Madrid, ICCMU, 2001, págs. 375-402.

otra parte, se pretende emplear un nuevo concepto de biografía. Al igual que ocurre con su obra musical, no se ha dedicado un capítulo a la biografía de Eugenio Gómez, el músico hilo conductor de esta tesis, como habría sido la opción más convencional. Por el contrario, se le ha observado como miembro integrado en las diferentes instituciones, o círculos sociales, a las que estuvo vinculado. Desde esta perspectiva, se considera que los entornos musicales donde se desarrolló, el papel que desempeñaba en ellos y las relaciones personales que entabló con otros miembros de la sociedad, condicionaron e influyeron en su trayectoria profesional. Un ejemplo de biografía desde esta perspectiva es *Mozart. Sociología de un genio* de Elias que revisa la biografía de Mozart desde la perspectiva de la sociedad en la que le tocó vivir<sup>132</sup>.

#### 4.4. PAISAJE SONORO

Son muchos los trabajos monográficos que en las últimas décadas han intentado describir el paisaje sonoro de una ciudad<sup>133</sup>. Este enfoque metodológico no sólo contempla la vida cultural, las relaciones sociales, con todas las ceremonias que conllevan, y la música interpretada en las instituciones. También contempla otros sonidos, e incluso ruidos, que se producen en la ciudad y que transmiten una información a sus habitantes interpretada por la población. Es así como se incluye el sonido de las campanas de las iglesias, con sus diferentes toques de aviso, los músicos callejeros o los pregoneros.

Este trabajo no utiliza este enfoque, o al menos no en su totalidad, pues sólo contempla los sonidos musicales de las instituciones estudiadas, a modo de panorama musical. Aunque tiene en cuenta la música vinculada a festividades populares celebradas en la calle, las serenatas organizadas por los duques de Montpensier en la escalinata del Palacio de San Telmo y la música interpretada al aire libre interpretada en homenaje a ellos, no se incluyen otros sonidos de la calle.

---

<sup>132</sup> ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Península, 1998.

<sup>133</sup> Algunos destacables trabajos que han empleado el enfoque del paisaje sonoro son: LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Paisaje sonoro de una ciudad: Valladolid 1890- 1923*. Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992; MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna*. Tesis doctoral, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2016; MARTÍNEZ MALDONADO, Adriana María. *Las campanas de la catedral de Guadalajara: metamorfosis de un símbolo sonoro*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

## 5. ESTRUCTURA

Tal como se ha planteado en el apartado de justificación y objetivos, la trayectoria musical de Eugenio Gómez y las instituciones en las que participó acotan el ámbito de estudio de este trabajo. No obstante, eran varias las opciones para organizarlo. Podría haberse dedicado un capítulo a cada institución, agruparlas en dos capítulos, uno dedicado a las religiosas y otro a las laicas, o en dos capítulos que reuniesen por una parte a las antiguas instituciones que ya existían en el siglo precedente, catedral, teatro y corte, y por otra las que surgieron con el Nuevo Régimen, las asociaciones.

Finalmente, se ha decidido que la cronología biográfica de Eugenio Gómez, y la fecha en que comenzó su labor en cada institución, articule este trabajo. Gómez se formó en el Colegio Seminario San Pablo de la Catedral de Zamora, entre 1807 y 1813 opositó sin éxito a un puesto de organista en la Catedrales de Zamora y Palencia, en 1814 ganó la oposición al puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla, trabajo que desempeñó el resto de su vida. Una vez instalado en Sevilla, ciudad donde pasó el resto de su vida, Gómez participó en otras instituciones laicas, actividades que se solaparon con el trabajo estable que desempeñaba en la Catedral. En la temporada de ópera de 1822 del Teatro Principal Eugenio Gómez ocupó el puesto de maestro de música, entre 1838 y 1845 fue socio de mérito del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, desde 1845 formó parte de la Sociedad Filarmónica Sevillana, aunque su implicación en la institución se difuminó paulatinamente desde 1848 hasta desaparecer, y desde 1848, fecha en que los duques de Montpensier instalaron su residencia en Sevilla, Eugenio Gómez fue profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda y maestro de la capilla musical del Palacio de San Telmo.

Por otra parte, las diferentes instituciones son tratadas de manera desigual en cuanto a extensión y contenido se refiere. El motivo es el tiempo que Gómez estuvo en ellas y la implicación que tuvo. Esta diferencia es evidente si se comparan los cuarenta y un años que ocupó el puesto de organista en la Catedral con la única temporada en la que estuvo contratado en el Teatro Principal. Uniendo todas estas premisas, la tesis se ha organizado en tres grandes capítulos: Capítulo I. “El oficio de músico entre lo sagrado y lo profano: músicos en la catedral y en el teatro”, Capítulo II. “Nuevas prácticas musicales: las asociaciones culturales” y Capítulo III. “La música en la corte: la estancia de los Montpensier en Sevilla”.

Además, Gómez participó de otras iniciativas musicales: fue profesor particular de órgano y piano, fundó una academia de música junto con Manuel Sanclemente, el organista primero de la Catedral, compuso un Quinario para la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla e incluso fue crítico musical. Todas estas actividades se han incluido en los diferentes apartados de manera cronológica, aunque se considera necesario hacer algunas aclaraciones al respecto.

En primer lugar, la unión de dos entornos musicales tan diferentes como la catedral y el teatro en un mismo capítulo obedece a la cronología en la vida de Gómez mencionada y, sobre todo, a la implicación que los músicos de la capilla catedralicia tenían en las representaciones de ópera, incluido el maestro de capilla Hilarión Eslava. No es la intención de este trabajo realizar un estudio exhaustivo de la ópera en Sevilla durante el siglo XIX, tema que ya ha sido investigado por Moreno Mengíbar<sup>134</sup>. El poco espacio que se dedica a la ópera en el capítulo, en comparación con la música catedralicia, se debe a la efímera participación de Gómez en este terreno, una única temporada en 1822. En cambio, se pretende indagar el trasiego de músicos entre la catedral y el teatro, los motivos, los problemas que el hecho les causaba con el cabildo y la relación entre ambas instituciones.

En segundo lugar, la prensa cultural y musical se ha incluido junto con las asociaciones en el capítulo segundo porque, además de que Eugenio Gómez participó en las dos actividades, ambas tuvieron su germen en la década de 1830 y en 1838 se fundaron en la ciudad, tanto el Liceo Artístico y Literario como *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*.

Por último, aunque se trate de música religiosa, se ha incluido el apartado dedicado a las cofradías, los duques y las hermandades sevillanas, dentro del capítulo tercero y no en el de la Catedral como tal vez cabría esperar. El motivo es que la presencia de los duques de Montpensier en Sevilla fue un revulsivo económico para las hermandades, totalmente ajeno a las circunstancias económicas que en ese momento

---

<sup>134</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.; La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994; “Manuel García, el primer músico romántico: los avatares por medio mundo del genial cantante y compositor sevillano”. *Andalucía en la historia*, nº 26, 2009, págs. 76-80.

padecía la Catedral, hecho que propició que entre 1848 y 1852 encargasen obras musicales a los compositores más relevantes de la ciudad.

Tal como se ha señalado en la metodología, no hay un capítulo dedicado a la biografía y la obra musical de Eugenio Gómez. En lugar de ello, dentro de cada tema tratado se dedica un apartado a la implicación de Gómez, otro a las obras musicales compuestas o relacionadas con la institución o actividad en cuestión y, en el caso de la prensa, uno a sus críticas musicales. No obstante, se ha considerado de interés finalizar este trabajo con un apéndice que incluye la catalogación de las obras musicales de Eugenio Gómez localizadas y el inventario de todas las obras reseñadas en las publicaciones previas. En los anexos I y II se aporta la documentación referente Eugenio Gómez localizada: las oposiciones, nombramiento y jubilación de Eugenio del puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla (ACS); y el nombramiento como maestro honorario del Conservatorio de Madrid (BRCSMM). Los anexos III y IV contienen los manuscritos de *Aires de Vals* para piano y *Las Mollares Sevillanas* para piano a cuatro manos, las dos piezas transcritas en los capítulos segundo y tercero respectivamente.

Dada la amplitud de los capítulos y la diversidad de temas tratados en ellos, cada capítulo tiene su propia introducción y termina con unas conclusiones del capítulo en cuestión. En el caso del primer capítulo, la introducción es seguida por un apartado dedicado a la historiografía de la música en las catedrales españolas por la importancia que este tema ha tenido en la musicología española.



**CAPÍTULO I - EL OFICIO DE MÚSICO  
ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO:  
MÚSICOS EN LA CATEDRAL Y EN EL  
TEATRO**





## 1. INTRODUCCIÓN

El capítulo presenta una aproximación al funcionamiento de las catedrales decimonónicas tomando como hilo conductor la figura de Eugenio Gómez; de ahí que las Catedrales de Zamora y Sevilla, en las que se formó y trabajó, sean el centro de estudio. En ningún caso se trata de una búsqueda exhaustiva sobre el funcionamiento integral de las capillas musicales, tema que se escapa del objetivo de este trabajo; por el contrario, sólo se aspira a resaltar aquellos aspectos más sobresalientes que influyeron en la enseñanza musical y en la vida profesional de los músicos en las catedrales con las que Gómez tuvo vinculación. Se parte de un concepto renovado de biografía que se acerca más al de prosopografía, desde la perspectiva histórica del estudio de la persona como miembro de un colectivo social. La vida de Gómez sirve como reflejo de la actividad musical de un contexto determinado en sus múltiples facetas: composición, interpretación, enseñanza, dirección, relaciones institucionales, etc. De hecho, aunque el organista cuenta con composiciones que se analizarán más adelante, aquí no se le trata exclusivamente por esta producción, sino que se le valora también como intérprete. Tampoco se utilizará su labor como organista, la que centró buena parte de su trabajo, como una finalidad meramente documental. Lejos de esto, se tomarán esos datos, muchas veces inéditos, como punto de partida para reconstruir su producción y su posterior impacto en el paisaje sonoro de la ciudad. No obstante, y a diferencia de lo que ha sido tradicional en los estudios biográficos de compositores, aquí Eugenio Gómez no es el centro del estudio, sino la base desde la que descifrar una realidad cultural.

El capítulo se completa con un apartado dedicado a la participación de los músicos de la capilla catedralicia en el teatro. Dos son los motivos que han llevado a unir en un mismo capítulo la Catedral y el teatro, ambientes musicales tan dispares a priori. El primero de ellos obedece a la estructura general de esta tesis, pues la cronología de los acontecimientos en la vida de Gómez ha ordenado los diferentes capítulos. De ahí que este capítulo comience con sus años de formación en la Catedral de Zamora, continúe con la Catedral de Sevilla, donde accedió por oposición al puesto de organista segundo en 1814, y termine con una visión panorámica de la actividad teatral, pues se tiene constancia de su participación como maestro de música en el Teatro Principal en 1822. El segundo, y más importante, es que los músicos de la capilla catedralicia participaban de una u otra manera en las representaciones de la temporada de ópera, incluso el maestro de capilla

Hilarión Eslava compuso tres óperas, y esta relación muestra las concomitancias a través de la música y los músicos entre instituciones aparentemente tan lejanas.

La biografía de Gómez también es el motivo de la desigualdad, en cuanto a extensión y contenido, con que las tres instituciones son tratadas en este capítulo. Ambos parámetros se justifican en función del tiempo que Gómez estuvo en cada una de ellas y la actividad que desempeñó. La Catedral de Zamora, donde Eugenio Gómez pasó sus años de formación, sólo es motivo de estudio en el segundo apartado, dedicado exclusivamente a la enseñanza musical y se obvian otros aspectos como el funcionamiento de la institución o el repertorio interpretado. Para la elaboración de este apartado se han utilizado las publicaciones existentes sobre el tema, sin recurrir a fuentes documentales.

El epígrafe comienza con un subapartado dedicado a los niños cantores y a los capones porque, por una parte, el punto de partida para la formación musical en las catedrales era el canto y los niños eran seleccionados por sus voces para ingresar en los colegios catedralicios y, por otra, niños y capones desempeñaban las mismas cuerdas en el coro polifónico. A pesar del oscurantismo con que frecuentemente se ha abordado el tema, se pretende descubrir si existía una vinculación entre los niños escogidos por sus destacadas voces para cantar en el coro de las catedrales y los capones tiples que formaron parte de las capillas catedralicias. El segundo subapartado se dedica a la enseñanza musical en el Colegio Seminario San Pablo de Zamora. Se pretenden clarificar aspectos de la vida cotidiana de los colegiales tales como la edad de ingreso, las materias que les eran impartidas, cómo vivían o cuales eran sus obligaciones. El epígrafe termina con un tercer subapartado dedicado a los años de formación de Gómez en Zamora.

En cambio, se realiza una amplia visión histórica de la Catedral de Sevilla donde Gómez trabajó toda su vida, para ello se han empleado los apartados tercero, cuarto y quinto de este capítulo. Es necesario resaltar que la música religiosa durante el siglo XIX en Sevilla se desarrolla en muchos más espacios que el de la Catedral. No obstante, como no se tiene constancia de que Eugenio Gómez trabajara en ninguna otra institución religiosa sevillana, se ha optado por limitar el estudio al ámbito catedralicio. No se pretende, por tanto, incidir sobre aspectos generales del funcionamiento del cabildo ni de la organización del culto, un tema recurrente en múltiples trabajos, sino abordar especialmente la función de los organistas y el repertorio para órgano. Se considera que

este trabajo plantea un enfoque novedoso respecto a los realizados previamente pues, mientras la mayoría de las tesis doctorales realizadas sobre la música en las catedrales estudian la obra de un maestro de capilla y el funcionamiento de la catedral en ese momento, en esta la referencia es un organista, motivo por el que se destina un apartado a la actividad de los organistas, el cuarto, y otro al repertorio para órgano, el quinto.

A pesar de ello, se considera necesario dedicar el tercer apartado de este capítulo a las características de la capilla musical sevillana en este momento. La amplia visión que se pretende dar sobre la ciudad y el autor implica que se incluyan aspectos relacionados con el funcionamiento de las instituciones, y cuestiones referidas a la vida cotidiana tales como el trabajo que desempeñaban los músicos del coro de canto llano y la capilla musical, sus obligaciones, la forma de acceso a los puestos o sus sueldos, en especial la repercusión que las condiciones económicas que la Catedral sevillana padeció durante el siglo XIX tuvieron en sus músicos, subapartado que cierra el epígrafe. Dentro de este, se dedica la segunda parte a la institución de los seises de la Catedral, justificado porque Gómez, como organista de la Catedral, fue profesor de órgano de los colegiales que lo solicitaban y reunían las condiciones necesarias. Además, de este modo pueden establecerse las similitudes y diferencias entre la enseñanza en ambas catedrales.

El cuarto apartado está dedicado al órgano en la Catedral de Sevilla. En él se estudia la situación de los órganos de la institución en el siglo XIX y aspectos reseñables de los organistas como los requisitos que debían reunir para ocupar el puesto, cómo eran las oposiciones para acceder a una plaza catedralicia de primer o segundo organista o cuáles eran sus obligaciones dentro y fuera de la Catedral. En este sentido, Gómez es una figura clave pues opositó al puesto de primer o segundo organista en tres catedrales, hecho que sirve de excusa para observar el intercambio de músicos entre las catedrales españolas. Para elaborar los apartados tercero y cuarto se ha recurrido a los autos capitulares de la Catedral de Sevilla como fuente<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Los datos del A.C.S. referentes a Gómez se consultaron directamente en 2013 para el Trabajo Fin de Máster *Eugenio Gómez Carrión (1786-1871) y su actividad musical en Sevilla en el siglo XIX* presentado por la autora de esta tesis en la Universidad de Granada en 2013. Por otra parte, entre 2012 y 2016 se han publicado los cinco volúmenes de *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, vaciado de los documentos referentes a la música que se encuentran en los autos capitulares, realizado por Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz. Esta publicación ha supuesto una ayuda fundamental pues, partiendo de estos datos, se han interpretado para abordar los aspectos tratados en esta tesis referente a la Catedral de Sevilla y sus músicos.

El apartado quinto se dedica al repertorio musical para órgano. El análisis de las obras de Eugenio Gómez que se han localizado constituye un punto de partida para la aproximación al repertorio español para órgano del siglo XIX y, en particular, a las obras que se interpretaban en los órganos de la Catedral de Sevilla. Se pretende dar una visión del panorama organístico español durante la centuria, en este sentido se ha considerado fundamental por varios motivos el análisis del compendio *Museo Orgánico Español* publicado por Hilarión Eslava en 1853<sup>136</sup>: en primer lugar, se trata de la compilación para órgano más importante de la época; además, es uno de los compositores más relevantes del siglo XIX, vinculado a la Catedral de Sevilla y a Eugenio Gómez; y, por último, en esta recopilación de obras para órgano se incluyen dos que son autoría de Gómez.

Por último, el sexto apartado se dedica a los músicos de la Catedral en el teatro. Se le dedica solamente un apartado porque la implicación de Gómez en este terreno fue esporádica, pues solo hay constancia de su vinculación con el teatro en la temporada de 1822 y, además, es un tema que ya ha sido ampliamente tratado. Gómez es la excusa para abordar las relaciones laborales de los cantores, los instrumentistas, los organistas y el maestro de capilla con el teatro, y las repercusiones que estas tenían. Para ello, se define el entorno musical operístico que se vivía en Sevilla y se analizan los problemas que surgieron entre músicos, empresarios, Ayuntamiento y Catedral por esta actividad. Además, Álvarez Cañibano, en la relación de obras de Eugenio Gómez que aparece en la voz que escribió para el *Diccionario de la música española e iberoamericana*, incluye una ópera fechada en 1822<sup>137</sup>. Se ha considerado relevante el análisis de esta obra pues, de ser correcta la fecha, se trataría de una de las primeras óperas compuestas en España. Para este epígrafe se han usado como fuente los autos capitulares de la Catedral de Sevilla, donde hay referencias de la participación de los músicos de la capilla en el teatro; la publicación *Anales de Sevilla de 1800 a 1850* escrita en 1872 por José Velázquez y Sánchez, el cronista de la ciudad<sup>138</sup>; y el manuscrito *Crónica sevillana 1800-1853*, diario que Félix González de León escribió entre 1800 y 1853, que ofrece información sobre cómo funcionaba el teatro en esos años pues apuntaba el título de la representación de cada día y adjuntaba al diario los programas editados en la época para estos eventos.

---

<sup>136</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, 2 vol.

<sup>137</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. "Gómez Carrión, Eugenio". *Op. Cit.*, págs. 714-715.

<sup>138</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. *Op. Cit.*

Además, recoge de forma minuciosa toda la actividad social de la ciudad, incluyendo las funciones religiosas y los múltiples eventos locales<sup>139</sup>.

## 2. ALGUNAS CUESTIONES HISTORIOGRÁFICAS

Es difícil entender la música del siglo XIX estudiando únicamente la vertiente profana o religiosa de la misma, pues ambas están indisolublemente unidas tanto en sus características musicales como en sus protagonistas. De hecho, una gran parte de la crítica que se hace a la música religiosa decimonónica parte de la misma iglesia y se refiere a sus características profanas, especialmente a la influencia del belcanto italiano que deja su huella también en la música vocal religiosa. En general, son muchos los trabajos que se han realizado sobre la música interpretada en las capillas musicales, especialmente catedralicias, desde el siglo XVI en adelante, si bien en su mayor parte se han centrado en los siglos XVI, XVII y XVIII<sup>140</sup>. Igualmente, los estudios relacionados con la música en la catedral de Sevilla se centran sobre todo en estos siglos. No existen monografías que ofrezcan un enfoque global del funcionamiento de la catedral y sus implicaciones en la vida musical urbana durante los siglos XIX y XX<sup>141</sup>.

El menor interés que han suscitado los siglos XIX y XX se debe a varios factores que responden tanto a cuestiones socio-económicas, como a aspectos culturales o meramente historiográficos. Resulta difícil separar todos estos elementos pues claramente

---

<sup>139</sup> AMS Sección XIV, 28 vols. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Cada año el diario se inicia con la frase: “Diario de las ocurrencias públicas, y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios..., acaecidos en esta Ciudad de Sevilla, en todos y cada uno de los días del año de 18..”. Además, el diario de cada año va acompañado con carteles de algunos de los acontecimientos mencionados.

<sup>140</sup> Algunas notables excepciones sobre la música de capilla, tanto religiosa como profana, del siglo XIX son los trabajos recientes: VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202; MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *La música en Málaga durante el siglo XIX (Oción músico nacionalista en la catedral de Málaga)*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 1991; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. *La música en Irún en el siglo XIX: la capilla de música de la Iglesia de Santa María del Juncal*. Irún, Archivo Municipal, 2011; GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia. *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*. Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

<sup>141</sup> La catedral de Sevilla durante el siglo XIX y principios del XX ha sido estudiada en las tesis doctorales: MONTERO MUÑOZ, María Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1790-1829*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 200; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del Motu Proprio sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2014; CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª mitad del s. XIX. Op. Cit.*

se condicionan entre ellos. Por una parte, la pérdida de poder de la iglesia está directamente relacionada con el cambio ideológico de la edad contemporánea en la que los aspectos religiosos en las sociedades occidentales se ven desplazados hacia un segundo plano. Por otra parte, la iglesia pierde gran parte de su poder político y cultural, de forma simultánea a como sucesivas leyes, como la desamortización de Mendizábal, van acotando sus recursos, disminuyendo considerablemente los fondos disponibles para las artes<sup>142</sup>. Las crisis económicas que sufrieron las catedrales conllevaron continuos reajustes en las asignaciones presupuestarias de las capillas musicales, y una situación de inestabilidad económica mayor en los músicos que trabajaban para estas instituciones, como fue el caso del organista segundo de la catedral sevillana Eugenio Gómez<sup>143</sup>.

No menos importante es la tradición historiográfica que se instaura en España desde finales del siglo XIX, la cual, tomando como referente la figura de Pedrell, centra sus estudios en la música religiosa de la denominada Edad de Oro. Si bien esta visión ha sido ampliamente criticada en las últimas décadas, las objeciones se han centrado en casi todos los casos en el positivismo de los trabajos de investigación y en el tratamiento de las catedrales como centros autárquicos al margen de su contexto<sup>144</sup>. Un procedimiento

---

<sup>142</sup> ÁLVAREZ MENDIZÁBAL, Juan. *Memoria sobre la reforma del sistema actual de diezmos, leída a las cortes*. Madrid, Miguel de Burgos (ed.), 1837. Sobre las repercusiones de la desamortización puede consultarse: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense, 2007; CUENCA TORIBIO, José Manuel. “La desamortización de la Iglesia española del Antiguo Régimen (1833-1840)”. *Hispania Sacra*, XX, nº 39, 1967, págs. 33-98; SIMÓN SEGURA, Francisco. *La desamortización española en el siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, 1973.

<sup>143</sup> En el caso de la catedral de Sevilla este hecho puede ser constatado a través de sus autos capitulares. El vaciado de los documentos referentes a la música que se encuentran en ellos ha sido realizado recientemente por Rosario Gutiérrez Cordero y María Luisa Montero Muñoz: GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen I. 1599-1670*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2012; GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen II. 1671-1720*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2015. Disponible en; MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen III. 1721-1770*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2015; MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2016; MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen V. 1831-1938*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2016.

<sup>144</sup> Véanse CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il saggatore musicale*, Año VIII, nº 1, 2001, págs. 121-170; ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. *CODE XXI. Revista de la comunicación musical*, nº 1, 1998, págs. 68-135; CARREIRA, Xosé Manuel. “La visión congelada: autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales”. Disponible en <http://www.mundoclasico.com/ed/docuemtnos/doc->

historiográfico, denominado por Carreras López como modelo anticuario, desde el que se contempla el pasado como algo objetivo a través del estudio de los documentos<sup>145</sup>.

Desde finales del siglo XX se viene imponiendo una visión historiográfica que parte de la crítica al modelo de estudio catedralicio positivista. El inicio de esta corriente puede establecerse en la monografía de López Calo sobre la catedral de Granada de los años sesenta, que ha dado lugar a un amplio número de trabajos con similares características<sup>146</sup>. Con esta obra se instaura un modelo, denominado por Carreras López como modelo institucional puro, que se centra en la reconstrucción de la vida musical catedralicia<sup>147</sup>. Junto con este tipo de estudios, se siguen desarrollando otros trabajos centrados en la producción musical de los maestros de capilla, si bien es frecuente que ambos enfoques se interrelacionen en muchos trabajos.

Frente a estas tendencias, la historiografía más reciente propone un nuevo modelo que parte de la historia cultural y que comienza a desarrollarse en el mundo anglosajón a partir de los años ochenta<sup>148</sup>. Esta tendencia intenta unir la historia local, la historia social y la historia del arte, integrando estos estudios dentro de la musicología urbana<sup>149</sup>. Para estos trabajos, el objetivo no se basa en reconstruir documentalmente la historia de un autor en concreto o detallar las actividades artísticas de una institución, sino reconocer fenómenos culturales que sean comparables con otros casos similares. El fruto de este estudio en paralelo ofrece resultados que van más allá del documento histórico, y cuya finalidad es la reconstrucción e interpretación del significado y función de una actividad en un determinado momento histórico.

---

[ver.aspx?id=0003746](#) (consultado 3/4/2017); RAMOS LÓPEZ, Pilar. “The construction of the myth of Spanish Renaissance Music as Golden Age”. *Early Music-Context and ideas*. Cracovia, Universidad de Cracovia, 2003, págs. 77-82.

<sup>145</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, *Op. Cit.*, págs. 17-52.

<sup>146</sup> LÓPEZ CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.

<sup>147</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, *Op. Cit.*, págs. 17-52.

<sup>148</sup> Un trabajo que sirve como referencia para este nuevo tipo de estudios es el realizado por Strohm sobre la catedral de Brujas en los años noventa: STROHM, Reinhard. *Music in late Medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

<sup>149</sup> Un ejemplo de ello es BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. *Op. Cit.*; *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013; “La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna”. En SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Excma. Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, págs. 603-616.

Estas tres tendencias historiográficas se han podido localizar en trabajos sobre Sevilla y su Catedral. Así, Suárez Martos se centra más en el estudio de la música de los diversos maestros de capilla de la catedral hispalense durante el siglo XVII, aunque también tiene cabida el estudio del funcionamiento institucional del centro en ese siglo<sup>150</sup>. Isusi Fagoada dedica la mitad de su tesis al estudio institucional de la catedral y la otra mitad a Pedro Rabassa<sup>151</sup>. Por último, en los trabajos realizados por Bejarano Pellicer sobre la música en Sevilla en el Siglo de Oro prima la visión de la musicología urbana, interrelacionando los distintos ámbitos urbanos<sup>152</sup>.

El peso que han tenido en la historiografía los conceptos de innovación, de puesta al día o de evolución musical, probablemente ha sido uno de los detonantes del menor interés por la música religiosa de estos dos últimos siglos. Las tendencias estéticas hegemónicas se alejaban de una música religiosa que tenía dificultades para unirse a ellas y volvía más su mirada hacia el pasado, como bien reflejan algunas directrices del *Motu Proprio*. Por otro lado, la ausencia de grandes figuras musicales ligadas a la catedral durante el siglo XIX, a excepción del paso por el magisterio de capilla de Hilarión Eslava del que sí existen un mayor número de trabajos, ha contribuido también a relegar los estudios musicales catedralicios decimonónicos<sup>153</sup>.

### 3. LA FORMACIÓN MUSICAL EN LAS CATEDRALES: ZAMORA Y LOS INICIOS MUSICALES DE EUGENIO GÓMEZ

La capilla musical es el centro alrededor del cual se desarrolla la actividad musical en las catedrales. Desde el surgimiento en el siglo XV de la polifonía o canto de órgano, se denominó capilla musical al conjunto de músicos encargados de cantar y tocar. Desde

---

<sup>150</sup> SUÁREZ MARTOS, Juan María. *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007. Sobre la música de la catedral hispalense del siglo XVII véase también, SÁNCHEZ HERRERO, José (ed.). *La Música Coral del cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVII. Estudio musicológico y analítico*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.

<sup>151</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2003. Una versión más actualizada de este trabajo se puede consultar en ISUSI FAGOADA, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa en el siglo XVIII: los sonidos de la catedral y contexto urbano en el siglo XVIII*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2012.

<sup>152</sup> BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Op. Cit.; *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Op. Cit.

<sup>153</sup> Véase AYARRA JARNE, José Enrique. “D. Hilarión Eslava en Sevilla”. Op. Cit., págs. 29-40; LÓPEZ CALO, José. “Los Misereres de Eslava”. *Temas de Estética y Arte*, nº XVII, Sevilla, 2013, págs. 221-305; HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio. “Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava”. *Príncipe de Viana*, año nº 39, nº 150-151, 1978, págs. 111-202; ROMERO DOMÍNGUEZ, Rafael. “Los efectos de la desamortización de Mendizábal en el Miserere de Hilarión Eslava”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 541, 2004, págs. 152-153.



este momento, cada catedral española contó con una capilla de música, cuyo número de miembros variaba según las posibilidades económicas de cada cabildo, que contribuía al esplendor de las celebraciones religiosas<sup>154</sup>. Al frente de esta agrupación musical estaba el maestro de capilla cuyas obligaciones estaban especificadas en los estatutos de cada catedral, aunque eran similares en la mayoría de los casos, siendo responsables de componer, dirigir, enseñar música y dar cobijo y alimento a los niños del coro. Otro de los pilares fundamentales en las capillas musicales ha sido el organista, cuyo número ha oscilado en las catedrales españolas entre uno y tres<sup>155</sup>. En 1564, como medida para asegurar los oficios indispensables de maestro de capilla y organista, el Papa Pío IV ordenó que se les aplicasen dos raciones de la Catedral de Zamora. De esta forma, se financiaban los costes de ambos puestos y se incentivaba el interés por su ocupación mediante oposición<sup>156</sup>.

Los cantores de la capilla musical, atendiendo a la terminología más frecuentemente utilizada en las actas capitulares, se agrupaban en cuatro timbres o registros: bajos, tenores, contraltos y tiple. No obstante, los términos más frecuentes utilizados en los libros de polifonía, ya sean impresos o manuscritos, para referirse a las voces más agudas eran *superius*, *cantus* o *tiple* para el registro de soprano y *altus* para la voz de contralto<sup>157</sup>. A partir del segundo cuarto del siglo XVI, surge un conjunto instrumental denominado “ministriles” o “capilla de ministriles”, que incluía flautas, chirimías, sacabuches, cornetas y bajones. La función de los ministriles era tocar durante las procesiones y amenizar las salidas y entradas de los fieles en el templo. Además, se encargaban de reforzar las voces del coro, así como de suplir la ausencia de alguna de ellas<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> Una publicación de referencia sobre la música compuesta en las catedrales españolas durante el siglo de oro, centrada en los maestros de capilla Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria es STEVENSON, Robert Louis. *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

<sup>155</sup> RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Desde el Ars Nova hasta 1600*, en *Historia de la Música española*. Vol. II. Madrid, Alianza Música, 1988, pág. 14-39.

<sup>156</sup> Los racioneros eran prebendados, clérigos que formaban parte del cabildo catedralicio, que tenían derecho a una ración de las rentas de la fábrica. Su aplicación o provisión en miembros de la capilla musical sólo podía determinarse por disposición papal. MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y triples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Aproximación a su estudio*. *Op. Cit.*, págs. 4-5.

<sup>157</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Imagen histórica de los cantores castrados de España*. Madrid, ICCMU, 2001, pág. 47.

<sup>158</sup> RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Desde el Ars Nova hasta 1600*. *Op. Cit.*, pág. 16.

En la mayoría de las celebraciones religiosas catedralicias la capilla musical se ubicaba en el coro. Frente al facistol se situaban los cantores, las cuerdas de tiple y tenor a la izquierda mirando al libro y las de contralto y bajo a la derecha, según la disposición que tenían las cuerdas en el manuscrito. En primera fila se colocaba a los niños, por razones obvias de altura, para que pudiesen ver la partitura. Mezclados con los cantores se situaban los ministriles de acuerdo con la cuerda que doblaban o sustituían<sup>159</sup>. En un lugar preferente y claramente visible por todos los miembros de la capilla se situaba el maestro de capilla para dirigirlos. Gallegos y Arnosa representó a los niños del coro delante del facistol y en frente del coro, entre el coro puede distinguirse a los instrumentistas: un violín, un contrabajo, un fagot y un bajón; el maestro de capilla se sitúa en el centro de la escena (Fig. 1). A finales del siglo XVI, surge la policoralidad y, en días festivos, la capilla musical se dividía en varios coros que se situaban en diferentes partes del templo<sup>160</sup>.



Figura 1. GALLEGOS Y ARNOSA, José (1857-1917). *El coro* (1886). Óleo sobre lienzo, 38,10 x 57,5 cm. Colección privada.

<sup>159</sup> Esta disposición fue excepcionalmente representada iconográficamente, siendo el facistol sevillano un ejemplo destacable por su calidad y antigüedad. Para más información sobre esta pieza véase LAGUNA PAUL, Teresa (coord.). *Facistol de la Catedral de Sevilla. Estudios y Recuperación*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla-Cabildo de la SMPI Catedral de Sevilla, 2016.

<sup>160</sup> RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Desde el Ars Nova hasta 1600. Op. Cit.*, págs. 48-49.

### 3.1. LOS NIÑOS Y LOS CAPONES EN LA CAPILLA MUSICAL

La formación musical en las catedrales se inicia con los niños de coro, como ocurrió en el caso de Eugenio Gómez. De ahí que nos detengamos en este apartado para estudiar la función musical que los niños tenían en el coro, así como la enseñanza musical específica de la Catedral de Zamora, pues fue en el Colegio de San Pablo donde Gómez recibió su formación como músico<sup>161</sup>. La participación de niños en el culto catedralicio es generalizada desde la Edad Media. Su adiestramiento musical en las catedrales españolas data del siglo XV. Así se especifica en la Bula *Ad exequendum* del papa Eugenio IV, fechada en Florencia el 24 de septiembre de 1439:

Son esos muchachos o mozos a los que los maestros de capilla enseñan a leer, escribir y cantar los responsorios [...] canto llano y canto de órgano y contrapunto [...] a componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantorricos<sup>162</sup>.

De este modo, las catedrales españolas se convirtieron en los principales centros de enseñanza musical durante siglos. Sus colegios funcionaban como espacios de formación y selección, no sólo de cantores de los coros, sino también de instrumentistas de las capillas musicales e incluso de maestros de capilla y, por extensión, de músicos de instituciones laicas, como era el caso de los teatros. A las enseñanzas musicales se unía la formación como seminaristas de los colegiales. Este adoctrinamiento, que resultaba ineludible en los colegios catedralicios, desembocaba en muchos casos en que los

---

<sup>161</sup> La música en la Catedral de Zamora ha sido estudiada en: LÓPEZ CALO, José. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación provincial de Zamora, 1985; IGLESIAS, Alejandro Luis. “Dos villancicos inéditos de Juan García Salazar en la Catedral de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”*, 1986, págs. 387-438; ROBLES ROMÁN, Ana M<sup>a</sup>. *Vida musical en la Catedral de Zamora. Las lamentaciones de Cobaleda*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”, 2003; RODRÍGUEZ, Pablo L. “En Virtud de bulas y privilegios apostólicos, expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”*, 1994, págs. 409-479. La enseñanza musical en la Catedral de Zamora y el surgimiento del colegio catedralicio San Pablo ha sido abordada en las publicaciones: MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, 2008; CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora. Fundación y constituciones del Colegio Seminario San Pablo” en *Studia Zamorensia*, nº 2, Zamora, 1995; LORENZO PINAR, F.J. *La educación en Zamora y Toro durante la Edad Moderna. Primeras letras y estudios de gramática*. Zamora, Semuret, 1997.

<sup>162</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 20, fol. 55. En AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 702.

colegiales acabasen ordenándose como sacerdotes, lo que además facilitaba su estabilidad económica<sup>163</sup>.

Según Bartolomé Martínez, a estos niños, que eran el estamento inferior de las capillas musicales, se les denominaba mozos de coro, seises, niños de coro, infantes, coloradillos o cantorricos. Además, considera que: “tratar de adscribir de modo definitivo cualquiera de estos términos a una determinada geografía eclesiástica o a una específica función cultural no sería correcto, pues en todas las citas que aportamos sobre el tema se utilizan indistintamente cualquiera de estos vocablos”<sup>164</sup>. Diferente es la opinión de Rubio Álvarez para esta terminología. Para este autor, aunque el uso indistinto de estos términos en algunos autos capitulares puede llevar a confusión, el estudio en profundidad de los documentos muestra la separación a grandes rasgos en dos categorías claramente diferenciadas. La primera está formada por los seises o cantorricos, que vivían con el maestro de capilla, encargado de su enseñanza, cuidado y manutención. En la segunda están los mozos de coro, destinados a servir como acólitos en el altar. A veces la denominación de este grupo difiere de una catedral a otra. Por ejemplo, en Málaga se les llama “grandes” y en Burgos “beneficiados pequeños”<sup>165</sup>. Niños y adolescentes de ambas categorías han participado, en mayor o menor grado dependiendo de sus condiciones, en las actividades musicales catedralicias desde la Edad Media.

La importancia de los niños en los coros catedralicios se debe a su función como tiples y contraltos, pues las mujeres no han tenido cabida en la música catedralicia hasta bien entrado el siglo XX. La voz de tiple o soprano es la más aguda del coro polifónico, aunque, al igual que ocurre con la de contralto, no corresponde exclusivamente al timbre de un niño o una mujer. Aunque se asocia el surgimiento de los seises en las catedrales a la necesidad de cubrir este registro, su presencia en un principio era prescindible, pues las

---

<sup>163</sup> La enseñanza musical en las catedrales españolas ha sido estudiada en BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. “Enseñanza de la música en las catedrales”. *Anuario de estudios medievales*, nº 21, 1991, págs. 607-628. Los colegios catedralicios existieron en la mayoría de las catedrales españolas. Algunos de ellos han sido profusamente estudiados en: BERTOS HERRERA, M<sup>a</sup> Pilar. *Los seises en la Catedral de Granada*. Granada, Caja Provincial de Ahorros, 1988; GEA ARIAS, Andrés y LÓPEZ GUERRERO, Rosa María. “Los mozos de coro o seises de la Catedral de Guadix: datos para su estudio”. *Memoria ecclesiae*, nº 12, 1998, págs. 127-136; o RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1995; entre otros. Una visión generalizada de la historia de las catedrales españolas y su funcionamiento puede consultarse en LÓPEZ CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2013.

<sup>164</sup> BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. “Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII”. *Burgense: Collectanea Scientifica*, vol. 29, nº 1, 1988, págs. 139-193. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 18.

<sup>165</sup> RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Desde el Ars Nova hasta 1600*. *Op. Cit.*, pág. 34.

cuerdas agudas del coro podían ser ocupadas por aquellos hombres que eran falsetistas, castrados o tiples naturales. En especial, los tiples adultos fueron muy cotizados en las catedrales hasta el siglo XIX<sup>166</sup>. A la hora de seleccionar a estos cantores, los jueces que valoraban las pruebas tenían en cuenta la calidad de la voz, la técnica y la destreza en la lectura musical. Para emitir una valoración usaban expresiones como “voz sana”, “voz aventajada”, “voz clara” o “voz sonora”<sup>167</sup>.

El timbre de la voz de los castrados no tenía cabida en la música monódica ni en el canto gregoriano. El surgimiento de la polifonía en la tradición católica occidental y su estratificación vocal propició que ocupasen los puestos de contraltos y tiples desde el siglo XVI hasta finales del XIX<sup>168</sup>. Ya en 1555, fray Juan Bermudo en el tratado *Declaración de instrumentos musicales* especificaba que “los niños, mujeres y eunucos tienen voz de tiple”<sup>169</sup>, lo cual demuestra que en tan temprana fecha ya estaba totalmente asentada en España la interpretación de las voces agudas por castrados, además de por niños. En el siglo XVIII fray Pablo Nasarre en *Escuela de música según la práctica moderna* definía la voz de tiple como la propia de los niños entre ocho y catorce años, la de las mujeres y la de los eunucos<sup>170</sup>. Aunque va un paso más allá que fray Bermudo al concretar el ámbito de edad que debían tener los niños para la voz de tiple, también omite la posibilidad de que un niño pudiese tener registro de contralto. En la misma tónica, en el primer diccionario de terminología musical escrito en castellano en 1818, Palatín describe al capón como: “músico al que se le ha privado en su infancia de los órganos de la generación para conservar la voz aguda que canta la parte llamada tiple”<sup>171</sup>. Además de los castrados, Nasarre consideró que también había hombres falsetistas, que llegaban

---

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, págs. 115-116.

<sup>168</sup> Los castrados son el colectivo de cantantes que ha sido objeto de mayor estudio. Se utiliza el término *castrati* para referirse a los que triunfaron en la ópera, principalmente en Italia, y el vocablo capón para los que pertenecían al ámbito religioso. Puede consultarse: SEVILLA Y GARCÍA, José. *Historia de los eunucos*. Madrid, imp. F. Iglesia y P. García, 1874; MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*; MORALES, Nicolás. “El Real Colegio de Niños Cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”. *Revista de la SEdeM*, vol. XX, 1997, nº 1; BARBIER, Patrick. *Le castrat del Lumières*. París, Bernard Grasset, 1994; ROSELLI, John. “The *castrati* as a Professional Group and Social Phenomeno, 1550-1860”. *Acta Musicológica*, LX, fasc. 2, 1988; BARBIER, Patrick. *Historia de los castrati*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1990; LLORENS I CISTERÓ, Josep María. “La parte del cantus o soprano en la Capilla Pontificia”. *Anuario Musical*, 1987, nº 41, págs. 81-92.

<sup>169</sup> BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Imprenta de Juan de León, 1555, libro 4, cap. 29. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 42.

<sup>170</sup> NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. segunda parte, Zaragoza, Ed. Facsímil, 1723, Reedición Diputación Provincial de Zaragoza, 1980. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 3.

<sup>171</sup> PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música*. Sevilla, 1818. (reed.) Oviedo, Ethos-música, 1990, pág. 48.

al registro agudo mediante la técnica del falsete, y tiples naturales, aquellos que aun teniendo la voz grave al hablar cantaban de forma natural como tiples porque tenían “ancha la campanilla, que es donde se forma la articulación de las palabras, habiéndoles dilatado la naturaleza en el tiempo de la muda de voz aquella parte”<sup>172</sup>.

Nasarre situó la muda de la voz en la edad de catorce o quince años y consideró que el proceso duraba dos o tres años. También relacionó la agudeza del timbre vocal resultante de la castración con la proximidad de la operación al momento de la muda: si se realizaba claramente antes del momento de la muda quedaría voz de tiple, mientras que si se hacía justo antes de la muda la voz quedaría más grave, probablemente de contralto. Por el contrario, si los muchachos eran castrados durante la muda o después de esta, la voz quedaría del todo grave, en la cuerda de tenor, y sin provecho para el canto pues su voz será desapacible y falta de fuerza<sup>173</sup>. Esta descripción de Nasarre muestra que los capones no tenían necesariamente voz de tiple, sino que también los había contraltos. A pesar de esto, históricamente se ha asociado a los castrados con el registro de tiple. Este debió ser el motivo por el que Palatín, en su diccionario musical antes mencionado, en la voz “capón” omitiese la posibilidad de que un castrado fuese contralto.

Según Medina Álvarez, la descripción que hace Nasarre sobre las voces humanas y la castración de los niños antes de la pubertad para mantener sus voces agudas demuestra lo actualizado que estaba de la realidad musical de su época. Al final del capítulo XIII de su tratado explica la finalidad de estos estudios:

Todo lo que he dicho de la variedad de las voces, así en lo agudo y grave, como en la bondad y defectos de ellas, me parece necesario para que los músicos que tienen a su cargo el elegir voces estén en el conocimiento de las que son más a propósito para el empleo que fuere menester<sup>174</sup>.

Es decir, estaba dirigido a los comisionados de las catedrales, enviados por los cabildos para buscar y seleccionar nuevas voces para el coro y, en última instancia, a los maestros de capillas y a los cabildos, responsables de su aceptación. Sin duda, detrás de

---

<sup>172</sup> NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. Op. Cit. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 3.

<sup>173</sup> NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. Op. Cit., págs. 43-44. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. Op. Cit., págs. 42-43.

<sup>174</sup> NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. Op. Cit., pág. 51. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. Op. Cit., pág. 44.

muchos de estos tiples naturales se escondía la castración de niños con buen potencial vocal antes de que les cambiase la voz.

Un caso singular fue el del castrado zamorano Pedro Escudero (1791-1868). Según Saldoni, de origen humilde, procedía de la aldea de Mombuey perteneciente al obispado de Zamora. Capado por la mordedura de un cerdo, fue seise de coro en la Catedral de Valladolid. Durante la invasión francesa un jefe del ejército, admirado por su talento musical, le llevó a Francia donde estudió la carrera de violín. En 1830 actuó en Madrid con Pedro Albéniz (1795-1855) y fue nombrado maestro de violín del recién fundado Conservatorio de Madrid, puesto que dejó en 1833 para instalarse en París y triunfar en Europa como violinista:

En Madrid se dio a conocer por primera vez en 1830, en los conciertos que dio, en unión de Albéniz, en los salones titulados de Santa Catalina los que llamaron extraordinariamente la atención de la escogida y numerosa concurrencia que asistió a ellos y que aplaudía frenéticamente a los Pedros como eran llamados los célebres concertistas Albéniz y Escudero, por tener ambos el nombre de Pedro. En vista del fanatismo que hicieron en Madrid estos dos tan notables profesores, fueron de sus resultas nombrados, Albéniz maestro de piano, y Escudero de violín, al fundarse el Conservatorio de música en el expresado año de 1830; pero Escudero sólo desempeñó la plaza de profesor del expresado establecimiento hasta principios de 1833, en que renunció, por no privarse de su pasión favorita: la de viajar por el extranjero y dar conciertos en las principales capitales de Europa, como así sucedió, y así pasó también toda su vida<sup>175</sup>.

Aunque procedía de una aldea de Zamora no se formó en el zamorano Colegio de San Pablo, sino que fue seise en Valladolid. Sin duda fue localizado por el maestro de capilla o algún comisionado de esta Catedral que visitó Mombuey en busca de niños con buenas voces y talento musical. Además, por su proyección como tiple, la condición de capado accidental descrita podría haber contribuido a su selección como seise. No obstante, Saldoni aporta un dato bastante esclarecedor sobre el origen castrado de Escudero al describir como también triunfó como cantante:

Escudero era, además de gran violinista, un excelente cantante, cuyo arte conocía muy perfectamente, asegurándonos nuestro querido amigo Albéniz, que le había oído cantar, que Escudero tenía una gran voz de tenor y había pocos cantantes de fama que le

---

<sup>175</sup> SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Vol. II, *Op. Cit.*, págs. 388-389.

aventajaran en su buena escuela y manera de expresar. El sucesor de Escudero en la plaza de profesor de violín del Conservatorio lo fue D. Juan Diez<sup>176</sup>.

La descripción de su voz de tenor hace recelar de que realmente hubiese sido castrado por la mordedura de un cerdo durante su infancia. Según la teoría de Nasarre, de haber sido así de adulto debería tener voz de tiple<sup>177</sup>. Lo más probable es que Escudero ingresó como seise en la Catedral de Valladolid siendo niño y le debieron castrar estando ya en el seminario porque su voz de tiple destacaba, pero lo hicieron durante la muda de la voz y por eso acabó teniendo registro de tenor. Al truncarse su futuro como tiple capón debió empezar a estudiar violín para buscar una alternativa de futuro. Se trata de un músico con formación eclesiástica pero que triunfó en el ámbito civil como profesor de conservatorio y violinista de éxito internacional. Además, las cartas que Gomis envió a Masarnau describen la lúdica vida y el comportamiento social de Escudero en París que, en opinión de Gomis, no correspondía a su nivel artístico<sup>178</sup>.

Respecto a los inicios de los castrados como cantantes de las capillas musicales y a su origen geográfico como colectivo, la historiografía tradicional del siglo XX situó su arranque profesional en torno a 1550 en Italia. Por ejemplo, así lo presenta Roselli en un trabajo sobre los *castrati* italianos al afirmar: “parece no haber evidencia de cantores castrados en la Europa occidental antes de 1550”<sup>179</sup>. Esta visión, además de afirmar que la tradición de los tiples capados empezó en las instituciones italianas, hacía referencia al origen hispano de los mismos. Es el caso de la entrada *castrato* de Walker, que indica que los más antiguos conocidos en Italia fueron los castrados llevados desde España a mediados del siglo XVI<sup>180</sup>. Esta tendencia hablaba de castrados españoles en Italia, pero obviaba la tradición que ya debía existir en España para exportar estos profesionales.

López Calo, con la publicación de las actas de la Catedral de Burgos, aclaró definitivamente el origen de los castrados. Un documento del 7 de mayo de 1506 referente a la organización de los mozos de coro finaliza diciendo: “lo cual todo mandaron guardar

---

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. segunda parte, *Op. Cit.*, págs. 43-44. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, págs. 42-43.

<sup>178</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 68.

<sup>179</sup> ROSELLI, John. “The *castrati* as a Professional Group and Social Phenomenon, 1550-1860”. *Op. Cit.*, pág. 146. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 47.

<sup>180</sup> WALKER, Th. “Castrato”. En SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publisher, 1980. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 47.



de aquí en adelante, y que tomen un mozo *tresado*, que nombrará el señor provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro”<sup>181</sup>. El documento, que según los estudios consultados es la referencia más antigua que existe de la contratación de un capado como cantor en una catedral, demuestra que el origen de los capones está en España y que ya cantaban en las catedrales mucho antes de 1550. De hecho, los términos en que está redactado este documento sugieren que esta práctica estaba ya bastante asentada en 1506. La tradición de los castrados se mantuvo en España hasta el siglo XIX. En septiembre de 1828 una Real Orden excluye a los castrados para cubrir una plaza de niño cantor en el Real Colegio. En enero de ese año se registra la contratación en sus filas del último castrado en España: Manuel Lacasia, quien estuvo cantando como tiple segundo hasta su fallecimiento en 1880<sup>182</sup>. Desde el momento en que surgen, se inició un mercado de cantantes capones que circulaban por las catedrales españolas, en el que la oferta y la demanda estaban muy relacionadas con su calidad musical. Otro documento posterior sobre capones de la Catedral de Burgos hace referencia a este hecho:

Este día los dichos señores cometieron a los señores sochantre y Velasco, canónigos, que hablen a Joan García, cantor, y le den la instrucción que les pareciere para traer un tiple capón que está en Valladolid y le den dos ducados de las expensas necesarias para ir y traerle y que no se le hable de parte del Cabildo<sup>183</sup>.

Este texto muestra varios aspectos del trasiego de músicos en general y de tiples capones en particular: en primer lugar, en Burgos tenían conocimiento de las cualidades musicales de un tiple capón de la de Valladolid, muestra de que en las catedrales se estaba muy al tanto de los buenos cantores de otras catedrales, especialmente los tiples, y se hacían esfuerzos para contratarlos; además, era habitual que los cabildos enviasen a comisionados en busca de voces a otras catedrales. A veces iba el maestro de capilla, pero era frecuente enviar al organista, a algún instrumentista o, como en este caso, a un cantor del coro; por último, es interesante la discreción con que los cabildos realizaban estos tratos.

---

<sup>181</sup> LÓPEZ CALO; José. *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. III, Documentario Musical (I). Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996, pág. 43. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 48.

<sup>182</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, págs. 57-58.

<sup>183</sup> LÓPEZ CALO; José. *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. III, *Op. Cit.*, pág. 42. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 49.

Los trabajos realizados sobre los *castrati* no se limitan exclusivamente al aspecto musical. Son los músicos que más ha sido estudiado desde una vertiente fisiológica, psicológica y social. Un aspecto físico sorprendente es la longevidad que tuvieron los castrados, así como que se mantuvieron en activo hasta su fallecimiento. Barbier realizó una estadística de la edad de fallecimiento de treinta y cinco *castrati* famosos en Italia entre los siglos XVI y XVIII. Nueve superaron los ochenta años, doce los setenta, y siete los sesenta. Estos datos muestran una longevidad prodigiosa en una sociedad donde la expectativa de vida se situaba en los treinta y cinco años<sup>184</sup>. Casos parecidos también existieron en España, traducidos en muchos años de servicio en las catedrales, pues empezaban a cantar siendo niños y se mantenían en activo prácticamente hasta su muerte. Como muestra, además de los ya mencionados: Soto de Langa vivió ochenta y cinco años y dedicó sesenta años al servicio musical; fray Juan del Barco cantó más de sesenta años de los ochenta y cuatro que vivió; y Jerónimo de Aliseda falleció en 1641 con más de noventa años<sup>185</sup>. Según Pilar Ramos, este último pudo haber sido seise y fue castrado en torno a 1560, estando en activo como tiple capón de la Catedral de Granada hasta 1637, hecho que supondría más de setenta años como cantor<sup>186</sup>.

### 3.1.1. *Los capones en la Catedral de Zamora*

La Catedral de Zamora no era ajena a esta costumbre. Según Martín Márquez, en las actas capitulares consta la dificultad existente en la capital castellana para contar con buenos tiples, pues debía competir con otras instituciones con más recursos económicos. Los más codiciados eran los tiples menores de treinta años, edad considerada de plenitud musical y máximo rendimiento del cantor. Así se desprende de un documento de la citada Catedral donde se dice: “que el sochantre escriba a Palencia a un tiple que se dice que hay allí para que no pasando de treinta años venga a ser oído”<sup>187</sup>. Para paliar esta situación, en 1710 el cabildo debatió sobre lo beneficioso que sería para la fábrica conceder dos raciones aplicadas al sochantre y al tiple. Finalmente, en 1712 una Bula de Clemente IX disponía la anexión de dos raciones a ambos puestos, igual que previamente había

---

<sup>184</sup> BARBIER, Patrick. *Historia de los castrati*. Op. Cit., pág. 227. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. Op. Cit., pág. 145.

<sup>185</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. Op. Cit., pág. 146.

<sup>186</sup> RAMOS LÓPEZ, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada, CDMA, 1994, vol. I, pág. 134.

<sup>187</sup> A.C.Za. *Autos Capitulares*. Libro 131, fol. 84v. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 4.

ocurrido con los puestos de maestro de capilla y organista<sup>188</sup>. El acceso al puesto, al igual que a los de maestro de capilla y organista, en la mayoría de las veces era por oposición. No obstante, excepcionalmente se nombraba directamente a un cantor para un puesto por sus cualidades musicales sin necesidad de opositar. Aunque sería a partir de esta orden papal cuando la Catedral zamorana tendría prebendados racioneros tiple y sochantre, la realidad es que ya los tuvo al menos ciento cincuenta años antes. Fue el caso del tiple Joseph Álvarez, quien fue recibido por el cabildo el 11 de julio de 1577 y estuvo al servicio de la Catedral durante cuarenta años (1577-1617). La explicación de esto estriba en que Álvarez, además de tiple, era organista y como tal ocupó una vacante catedralicia, aunque ejercía ambos puestos en la capilla musical<sup>189</sup>.

El caso de Álvarez no fue una excepción entre los capones. Como miembros del coro de la capilla, aquellos que mostraban interés y aptitudes, tenían acceso a una formación musical más amplia. En estos casos asistían a clase con el organista, los instrumentistas de la capilla e incluso recibían del maestro de capilla nociones de composición. Es así como se tiene constancia de castrados que fueron instrumentistas, maestros de capilla, constructores de instrumentos o copistas. Esto era muy beneficioso para los cabildos, pues la versatilidad de estos músicos permitía un mayor aprovechamiento de los efectivos con los que contaba la capilla musical<sup>190</sup>. Por ejemplo, Francisco Soto de Langa (1534-1619), el más antiguo de los tiples castrados españoles en la capilla pontificia según los documentos, compuso *Laude spirituali* con motivo de su vinculación al oratorio San Felipe Neri<sup>191</sup>. Ya en España, en el siglo XVII, el monje de El Escorial fray Juan del Barco (1621-1705), además de tiple destacó como organista y compositor, virtudes que fueron recogidas por Barbieri<sup>192</sup>.

En el siglo XVIII, a partir de la anexión de una ración al puesto de tiple, se generó en las actas capitulares zamoranas una documentación detallada sobre la convocatoria para proveer la plaza por oposición, el envío de edictos a otras catedrales españolas, los requisitos que debían cumplir los opositores aspirantes, la presentación de los opositores

---

<sup>188</sup> A.C.Za. *Autos capitulares*. Libro 131, fol. 40. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 5.

<sup>189</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, págs. 4-6.

<sup>190</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 66.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. (Reed. Casares, Emilio). Madrid, Fundación Banco Exterior, vol. I, pág. 59. Citado en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, pág. 66.

aceptados por el cabildo, las diferentes pruebas de la oposición y la resolución por el tribunal y el cabildo<sup>193</sup>. Después de este proceso, el cabildo entregaba la bula y título al beneficiario y se procedía a la institución canónica de la ración. El candidato seleccionado debía ser clérigo presbítero o, en su defecto, ordenarse como subdiácono en el plazo de un año. Además, debía cantar en el coro, cumplir con las obligaciones que la canonjía conllevaba, solicitar permiso al cabildo para ausentarse de la ciudad y se comprometía a permanecer en el puesto durante un determinado tiempo, siendo sancionados económicamente si incumplían a estas normas. Las pautas que se seguían para la provisión del racionero tiple en la Catedral de Zamora eran similares a las otras tres canonjías: el maestro de capilla, el organista y el sochantre, con la única excepción de las pruebas de la oposición que obviamente diferían<sup>194</sup>.

Otra forma de financiación de los coros catedralicios eran las capellanías, el estrato inferior a los racioneros en la organización de las catedrales. En el caso de Zamora, en 1572 Gregorio XIII otorgó dos bulas al cabildo para este fin, destinando seis capellanías de las catorce existentes para los músicos del coro<sup>195</sup>. Las capellanías también debían proveerse mediante una oposición. Sin embargo, no siempre se realizaba el proceso pues en las actas capitulares se recoge en más de un caso la designación de forma directa. El estatuto de 1606 de la Catedral de Zamora regulaba las obligaciones de los capellanes cantantes: “que todos canten a versos por sus coros, especialmente los capellanes y mozos de coro, como lo deben hacer por su particular institución y que los dichos capellanes se levanten todos y lleguen delante del facistol a cantar las antífonas”<sup>196</sup>.

Además de clérigos, el cabildo también contratava cantores para lo cual enviaba al maestro de capilla o algún miembro de la capilla musical para buscar las voces y pactar las condiciones. A veces era en la diócesis zamorana, otras viajaban a otra capital

---

<sup>193</sup> Para convocar oposiciones a una plaza vacante de una catedral o de una colegiata se publicaban edictos en la puerta del templo y de otras iglesias de la ciudad. También se enviaba copia de estos edictos a las catedrales de otras ciudades.

<sup>194</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, págs. 6-8.

<sup>195</sup> A.C.Za. Leg. 2/17. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 8.

<sup>196</sup> A.C.Za. *Autos capitulares*. Libro 123. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 11.

castellana, a Madrid o Navarra<sup>197</sup>. Esto no significaba la aceptación directa en el coro, ya que previamente debía pasar una prueba con el maestro de capilla y recibir el visto bueno del cabildo. De todos los estamentos que participaban en el coro como tiples: racioneros, capellanes, mozos de coro y civiles contratados es llamativo que sus sueldos no fueran proporcionales con su posición administrativa. Así, un mozo de coro podía cobrar lo mismo que un capellán y un asalariado más que los clérigos. De aquí se deduce que el sueldo estaba en función de la calidad vocal y que se premiaba a los más virtuosos, que no tenían por qué contar con un rango administrativo acorde<sup>198</sup>.

### 3.2. LA ENSEÑANZA EN LA CATEDRAL DE ZAMORA



Figura 2. CLIFFORD, Charles (1819-1863). *Zamora, Catedral puerta del Obispo* (1854). Fotografía, 40 x 29 cm. Colección privada.

Las primeras constituciones de la Catedral de Zamora, confeccionadas entre 1219 y 1286, ya incluían a los niños dentro del coro catedralicio<sup>199</sup>. Según Martín Márquez, las

---

<sup>197</sup> En Navarra se produjo una especialización en la práctica de la castración, hecho referido en coplillas de la época. MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón*. *Op. Cit.*, págs. 74-75.

<sup>198</sup> Se pueden consultar la comparación de estos sueldos en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 13-16.

<sup>199</sup> Las *Constituciones de la iglesia de Zamora* han sido estudiadas por el profesor Marciano Sánchez. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 18.

denominaciones usadas para referirse a los niños o jóvenes vinculados a la capilla de música de la Catedral de Zamora son: miseros, extravagantes, mozos de coro y colegiales<sup>200</sup>. Entre las tres primeras categorías funcionó un sistema de promoción interna, por el que los cantores eran examinados cada cuatro meses e iban ascendiendo de categoría. En los *Capítulos y constituciones antiguas de las calidades que han de tener los miseros y extravagantes y mozos de coro para ser recibidos y las cargas y obligaciones de sus oficios* se describen cada una de estas tres categorías<sup>201</sup>. Así mismo, se indican los directrices comunes sobre el comportamiento que habrían de mantener: debían vivir recogidamente, no podían salir por las noches ni participar en juegos y tenían la obligación de confesarse todas las Pascuas y festividades principales<sup>202</sup>.

Dentro de esta clasificación, los miseros eran los niños o jóvenes que ayudaban en las misas<sup>203</sup>. La fundación de este cargo se debió a Sabino Astete, canónigo de la Catedral zamorana, quien en 1603 legó en su testamento una renta anual de veinticinco mil maravedís y dos casas para que el cabildo acogiese a niños que asistiesen al sacerdote en el culto<sup>204</sup>. No fue hasta 1608 cuando el cabildo ejecutó el testamento del canónigo, creando los puestos de seis miseros y repartiendo entre ellos las rentas ofrecidas en dicho testamento. Aunque el número estipulado inicialmente era de seis, esta cantidad fue flexible y hubo años en los que la platilla catedralicia llegó a tener diez miseros<sup>205</sup>. Los requisitos para ser misero en la sede zamorana eran tener entre diez y dieciséis años, conocer la doctrina cristiana y saber escribir y leer en latín y romance. Aunque no era indispensable que tuviesen estudios musicales previos, se perseguía que estos niños tuviesen buena voz con la intención que enseñarles canto y que pudiesen cantar en el coro catedralicio. El examen de ingreso era realizado por el cabildo, donde se votaba con habas blancas y negras la admisión o no del niño en el puesto de misero. Los días festivos,

---

<sup>200</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 18.

<sup>201</sup> A.C.Za., legajo 39-3. Según MARTÍN MÁRQUEZ, por el tipo de letra el documento puede fecharse a principios del siglo XVII, aunque el hecho de que el título haga referencia a “constituciones antiguas” indica que podría tratarse de una copia de otro documento previo. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 19.

<sup>202</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 19.

<sup>203</sup> No confundir con miseros o niños expósito. Estos niños abandonados también eran acogidos en las catedrales españolas.

<sup>204</sup> A.C.Za., *Autos Capitulares*. Libro 123, fol. 12. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 20.

<sup>205</sup> Estos datos se conocen gracias a un libro de cuentas de niños miseros del siglo XVII que se conserva en el A.C.Za., legajo 255/f. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., pág. 21.

estaban obligados a asistir por la tarde a los oficios del coro y los laborales los dedicaban a leer, escribir y cantar. Además, diariamente los miseros debían permanecer vestidos con hábito y roquete en la sacristía para ayudar en las misas<sup>206</sup>. Las vestimentas y la orfebrería empleados en el ceremonial pueden verse en el cuadro *Niños del coro* de Gallegos y Arnosa (Fig. 3).



Figura 3. GALLEGOS Y ARNOSA, José (1857-1917). *Niños del coro* (c. 1885-1890). Óleo sobre lienzo, 91,4 x 62,2 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Museo Thyssen, Málaga, CTB.1996.17.

Un segundo grupo lo formaban los extravagantes, niños recibidos por el cabildo con el mismo procedimiento de selección que los miseros pero con otras condiciones.

---

<sup>206</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. Op. Cit., págs. 19-21.



Podían tener menos de diez años o más de dieciséis, es decir, las edades previas y posteriores a las de los miseros. Se les exigía tener mejor voz que a estos y tener conocimientos de canto. Una vez aceptados en este puesto, tenían la obligación de asistir al coro todas las fiestas y estudiar canto. Cada cuatro meses eran examinados por el maestro de capilla para constatar su evolución musical o, dicho de otra forma, para asegurar el rendimiento de la inversión en estos niños<sup>207</sup>.

Por último, cabe señalar el grupo de los mozos de coro. Su institución en la Catedral de Zamora es anterior a la de los miseros y extravagantes. Data de 1454 y es consecuencia de una bula del Papa Eugenio IV de 1440, como también ocurrió en otras catedrales<sup>208</sup>. Aunque esta bula estipulaba en dieciséis la cantidad de mozos de coro, su número osciló dependiendo de las rentas de la fábrica catedralicia. Por ejemplo, a mediados del siglo XVII eran diez<sup>209</sup>. Los mozos de coro debían tener la misma calidad musical que los extravagantes, e igualmente eran escogidos por el cabildo y examinados cada cuatro meses para comprobar que estaban aprovechando sus becas de estudio. No obstante, a estos se les exigía mayor formación pues ya debían saber cantar canto llano. Además de cantar en el coro debían servir en el altar y, a los tres más aventajados, el cabildo les becaba para estudiar internos en la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)<sup>210</sup>.

Los mozos de coro tenían fama de pendencieros en la ciudad y además fueron sancionados frecuentemente por las faltas de respeto al sochantre y al maestro de capilla. En un principio el sochantre era el responsable de la disciplina de los mozos de coro, de su aspecto personal y de enseñarles gramática. No obstante, desde el siglo XVI el maestro de capilla también tenía autoridad para reprenderles, hecho que demuestra su participación en el coro polifónico desde este momento<sup>211</sup>. En los citados *Capítulos* y

---

<sup>207</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 21.

<sup>208</sup> Se trata de dos bulas de Eugenio IV de 14 de marzo y 14 de noviembre de 1440. A.C.Za., Leg. 1/14. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 23.

<sup>209</sup> Archivo Histórico provincial de Zamora. Catastro de Ensenada, C-617, fol. 121. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, págs. 23-24.

<sup>210</sup> La Colegiata de San Luis se construyó en el siglo XVI en la población vallisoletana de Villagarcía de Campos.

<sup>211</sup> A.C.Za. *Autos capitulares*. Libro 126, 17-10-1659. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, págs. 23-24.



*constituciones antiguas* del siglo XVII también aparecen referencias a la participación de los mozos de coro en el coro polifónico:

Que se estatuye y ordena que seis plazas de mozos de coro, las primeras que vacaren, estén deputadas para seis mozos de muy buenas voces, de los cuales tengan muy buenas esperanzas, procurando si fuere posible que sean capones, que vivan con el maestro de capilla o con el sochantre que tengan particular cuidado en enseñarlos<sup>212</sup>.

En 1645 el chantre y canónigo de la Catedral de Zamora, Diego de Val, expresó al cabildo su deseo de fundar un colegio seminario y hospital para niños cantores, para lo cual dejó en herencia a la fábrica de la catedral unas casas que el chantre había construido en la plaza de la Catedral y unas rentas de mil ducados. En estas casas, además de los colegiales, residían el maestro de capilla el administrador, una ama y criados. Además, la institución albergaba un hospital con cuatro camas destinado a cantores pobres y enfermos no contagiosos. El Colegio de San Pablo, con un régimen de internado, entró en funcionamiento en 1650. Los colegiales, que debían proceder de familias honradas, no podían ser menores de diez años y su estancia en el colegio no podía ser superior a doce años<sup>213</sup>. El cabildo tenía la potestad tanto de aceptarlos como de expulsarles de la institución, mientras que el maestro de capilla era responsable de examinarles<sup>214</sup>. Las pruebas que habrían de superar los aspirantes a colegiales están reglamentadas en las constituciones: debían saber leer y escribir y tener nociones de gramática. Además, el maestro de capilla y el sochantre debían valorar el aprovechamiento que sus voces tenían para asistir al coro<sup>215</sup>.

Según Casquero Fernández, aunque una vez admitidos su principal ocupación era cantar en el coro, en el Colegio recibían una formación musical que además del canto incluía el aprendizaje instrumental que se encomendaba al primer y segundo organista y a la capilla de músicos. El estudio del órgano, el clavicordio, la flauta, el oboe, la trompa o el contrabajo, entre otros instrumentos, se generalizó desde finales del siglo XVIII, siendo especialmente destacable la enseñanza de órgano. El maestro de capilla era el responsable

---

<sup>212</sup> A.C.Za. legajo 39-3. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio*. Op. Cit., pág. 25.

<sup>213</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>214</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Op. Cit.*, págs. 28-29.

<sup>215</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

de la formación vocal de los miseros, los mozos de coro y los colegiales. No obstante, en más de una ocasión los maestros eludían esta obligación para dedicarse a la composición y a la dirección de la capilla musical, delegando esta tarea en instrumentistas o incluso en los alumnos más aventajados de la institución<sup>216</sup>.

A pesar de la norma sobre la edad de ingreso hay referencias de la admisión de niños más jóvenes y de cómo el cabildo apoyó algunas comisiones para buscar a niños menores de los diez años reglamentarios. Por ejemplo, en 1744, aprovechando un viaje del chantre a Asturias, se le encarga “vea si allí hay dos o tres muchachos de ocho o nueve años que sepan leer y escribir y tengan buena voz”<sup>217</sup>. Según Martín Márquez, la procedencia de estos colegiales era diversa. El cabildo enviaba a algún miembro de la capilla musical para buscar a niños con cualidades musicales; principalmente se buscaban en localidades zamoranas, aunque también en otras provincias castellanas o peninsulares. Una vez localizados estos niños se llegaba a un acuerdo con las familias. El origen de estos niños solía ser humilde, siendo en muchos casos hijos de campesinos, por lo que suponía una oportunidad para ascender socialmente y evitar el trabajo agrícola. De hecho, a veces fueron los propios padres quienes presentaban a sus hijos al cabildo con la esperanza de que fuesen aceptados en el seminario<sup>218</sup>.

El funcionamiento del Colegio Seminario de San Pablo y las obligaciones de los colegiales queda recogida en el documento *Copia de las constituciones que han de observar y cumplir los colegiales del Seminario de San pablo de esta Santa Iglesia, y como se manda por las tablas que están en la capilla de dicho Seminario*, transcrito al lenguaje actual por Casquero Fernández<sup>219</sup>. Según éste, la primera parte de las constituciones, si bien no está datada, puede fecharse en 1650, momento de la fundación del colegio. Con posterioridad, en 1744 se escrituraron nuevos capítulos reglamentando

---

<sup>216</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>217</sup> A.C.Za. *Autos capitulares*. Libro 134, fol. 337, 7-5-1744. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 27.

<sup>218</sup> MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, págs. 27-30.

<sup>219</sup> A.C.Za., *Libros Manuscritos*, sign. 265. Citado en CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

los gastos de vestido, calzado y salarios, y en los años 1776 y 1781 dos acuerdos que modificaron la asignación de criadas y administrador<sup>220</sup>.

De este documento puede extraerse aspectos de la vida cotidiana de los colegiales: con una disciplina férrea, los colegiales se despertaban a las cinco y media de la mañana en primavera y verano, retrasándose a las seis y media en otoño e invierno; su jornada se repartía entre lecciones de canto y gramática, oraciones, servicios en el coro, comidas y descansos; el colegio proporcionaba a los colegiales vestimenta y manutención; sólo podían salir a la calle para asistir al coro y a las funciones de la Catedral. En estos casos, al salir a la calle debían vestir beca, manto y bonete; se evitaba el trato de los niños con los miseros y mozos de coro de la Catedral, principalmente por su mala fama; en el internado eran atendidos por un ama, una criada, un administrador que les enseñaba gramática, un boticario y un cirujano; y, por último, pocos eran los momentos de asueto de que disponían los colegiales: las tardes de los jueves y festivos podían jugar a la argolla, bolos, pelota, tabas, ajedrez y damas. También podían asistir, uniformados y en parejas, a los toros y a las funciones teatrales<sup>221</sup>.

Por otra parte, la muda de la voz de “los enteros”, es decir aquellos niños que no estaban castrados, suponía una amenaza para su futuro en la institución catedralicia. Por este motivo a veces solicitaban aprender a tocar algún instrumento como medio de vida. Para ello recibían lecciones de los instrumentistas de la capilla musical catedralicia. Así en 1732 José de la Cruz Álvarez solicitó al cabildo que “por hallarse en muda” se le permitiese recibir lecciones de órgano a costa del seminario<sup>222</sup>. Igualmente, a Roque González en 1740, en las mismas circunstancias de cambio de voz, se le concedió permiso para recibir clases de violín y de violón<sup>223</sup>.

De todo esto se deduce que el sistema de enseñanza que existía en la Catedral de Zamora invertía en la enseñanza de niños con especial talento musical, los cuales eran la base para el coro de canto llano, del coro polifónico catedralicio e incluso surtían de instrumentistas a la capilla musical. Obviamente, era más ventajoso económicamente este

---

<sup>220</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> A.C.Za., *Autos Capitulares*, Libro. 133, sesión 06/10/1732, fol. 274. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 30.

<sup>223</sup> A.C.Za. *Autos Capitulares*. Libro 133, fol. 181v, 12-1-1740. Citado en MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*. *Op. Cit.*, pág. 30.

procedimiento que contratar a adultos para estos puestos musicales. Para ello, no fueron obstáculo las normas de edad para aceptar en la institución a niños con especiales aptitudes musicales. La búsqueda de niños con menos de diez años dotados de buenas voces escondía una oscura intención: por una parte, los capones eran especialmente codiciados, pues las voces de tiple eran difíciles de conseguir y, por otra, para conservar las voces de tiple era necesario castrarles lo antes posible, pues cuanto más cercano a la edad de muda de la voz se hiciese la operación, más probable era que el registro de voz del niño ya hubiese cambiado a contralto. Aunque estas actuaciones no estaban permitidas en las catedrales y no hay referencias a ellas, no cabe duda de que detrás de muchos “capones accidentales” se encontraba esta práctica.

Según Piñuela Ximénez, a pesar de que en el momento de su construcción el Colegio Seminario debió ser uno de los mejores edificios de la ciudad, a comienzos del siglo XIX el edificio estaba en ruinas y se desmanteló en 1850, vendiéndose sus materiales para la construcción de otros edificios<sup>224</sup>. A pesar de ello, la Catedral siguió contando con colegiales, aunque ya no residían en el internado. Desde 1848 sus costes, reducidos por la penuria económica a la vestimenta y una pequeña asignación, corrieron a cargo de la fábrica de la Catedral<sup>225</sup>. No obstante, según Casquero Fernández, en las décadas centrales del siglo XIX el número de colegiales, que eran seleccionados en las escuelas de la ciudad o entre los acólicos de la iglesia, fue muy reducido. Además, la educación se descuidó, limitándose a la enseñanza del canto y, muy excepcionalmente, a la instrumental<sup>226</sup>.

### 3.3. LOS INICIOS DE EUGENIO GÓMEZ

El primer biógrafo de Eugenio Gómez Carrión fue el compositor y musicólogo jerezano José Parada y Barreto (1834-1886) quien, tres años antes de la muerte de Gómez, publicó una semblanza suya en el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*<sup>227</sup>. Ambos compositores fueron amigos y, probablemente, la mayoría de los datos

---

<sup>224</sup> PIÑUELA XIMÉNEZ, Antonio. *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo, 1987. Citado en CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>225</sup> A.C.Za., Fábrica: Cuentas, sign. 117. Citado en CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>226</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. *Op. Cit.*, págs. 63-81.

<sup>227</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. *Op. Cit.* También escribió otros libros de divulgación musical y de teoría como PARADA Y BARRETO, José. *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental*. Madrid, Imp. Gabriel Alhambra, 1857; y colaboró en revistas musicales madrileñas como la *Revista y Gaceta Musical*, *El Arte Musical*, *España Artística*, o la *Iberia*.

de la reseña biográfica que Parada y Barreto hace de Eugenio Gómez fueron aportados por este. A pesar de ello, esta primera biografía contiene errores en varias fechas referenciales de la vida de Gómez, comenzando por la de su nacimiento, y en otros datos como los resultados de las oposiciones a organista previas a la de la Catedral de Sevilla de 1814. No fue esta la única referencia decimonónica del músico, ya que Baltasar Saldoni, en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, cita la fecha de su muerte y la edad que tenía en ese momento Gómez, generando el dato de otra fecha de nacimiento:

Día 23, 1871. Muere en Sevilla, a la avanzada edad de ochenta y seis años, el muy celebrado organista de aquella Catedral, Don Eugenio Gómez, y maestro de piano de *Su Alteza Real la Serenísima* Infanta de España doña Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, y pianista de su real cámara<sup>228</sup>.

La fecha de nacimiento propuesta por Saldoni, 1785, difiere de la aportada por Parada y Barreto, 1802<sup>229</sup>. No obstante, esta se repitió erróneamente en diccionarios y otras publicaciones posteriores<sup>230</sup>. En cualquier caso, ninguna de las dos fechas es correcta. En 1985 Ruiz Tarazona revisó lo publicado con anterioridad sobre Eugenio Gómez y comprobó que los datos aportados no coincidían, apuntando como nueva fecha de nacimiento del compositor 1786<sup>231</sup>. Posteriormente, en 1990, Antonio Gallego realizó un amplio estudio de Gómez centrado especialmente en sus años de formación en Zamora y en su faceta como organista<sup>232</sup>. En él aportó la partida de nacimiento de Eugenio Gómez, donde consta que nació en Alcañices (fig. 4), Zamora, el 23 de diciembre de 1786, con lo cual aclaró definitivamente la cuestión:

---

<sup>228</sup> SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. *Op. Cit.*, pág. 453.

<sup>229</sup> Si la fecha de nacimiento aportada por Parada y Barreto fuese correcta, Gómez habría muerto con sesenta y nueve años.

<sup>230</sup> MITJANA, Rafael. “La Musique en Espagne”. LAVIGNAC, A (ed.), en *Encyclopédie de la Musique*, vol. IV, París, Delagrave, 1920, pág. 2.287; ANGLÉS, Higinio, PENA, Joaquín (eds.), *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, 1854, vol. I, pág. 1.102; SUBIRÁ José. *Historia de la Música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1943, pág. 754; POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, pág. 54; CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *Op. Cit.*, pág. 29; GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 81. Todos ellos citaron erróneamente la fecha de nacimiento de Eugenio Gómez; aunque en algunas reediciones, como es el caso de Gómez Amat: en la 4ª edición de 2007 el dato está corregido.

<sup>231</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés. “Eugenio Gómez, romántico zamorano”. *El Correo de Zamora*, (1985), 10/2/1985 y 17/2/1985, págs. 26 y 25 respectivamente.

<sup>232</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano. Datos para el estudio del romanticismo musical en España”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

CAPÍTULO I

Eugenio hijo de Juan Gómez. En veinte y siete de diciembre de mil setecientos ochenta y seis el infra escrito presbítero bauticé solemnemente de orden de Don Pedro Nolasco Sorzano y Bilbao, Cura propio de esta villa, a un niño que se llamó Eugenio, y nació en el veinte y tres del mismo mes. Hijo legítimo de Juan Gómez e Isabel Carrión, naturales y vecinos de esta villa de Alcañices. Nieto por línea paterna de Manuel Gómez, natural de la feligresía de Santa Marina de Rivela, Jurisdicción de Teberos y Arzobispado de Santiago, y Francisca Fernández, de esta villa. Y por la materna de José Carrión y Ana María Cadierno, naturales y vecinos de ésta. Fue su padrino Pedro del Río, vecino de la misma, a quien previne el parentesco espiritual y demás preciso. Para que así conste lo firmamos, Bachiller Pedro Nolasco Soriano y Bilbao, Don Felipe Gago<sup>233</sup>.



Figura 4. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Alcañices, Zamora.

Como ya apuntara Parada y Barreto, Eugenio Gómez fue alumno del Colegio Seminario de San Pablo de Zamora, fundado en 1645 por Diego del Val, canónigo y chantre del coro de canto llano de la Catedral zamorana. En la época en que Gómez fue colegial, en la institución residían en régimen de internado los ocho colegiales que formaban el coro de seises de la Catedral y que recibían formación en gramática, canto y música. La edad de ingreso habitual era a los diez años, pudiendo permanecer en el seminario hasta los veintidós como máximo. En ese momento, el organista primero era

---

<sup>233</sup> Alcañices, Iglesia Parroquial. *Libros de Bautismos*. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

Manuel Daucha y Enche, quien permaneció en el cargo entre 1790 y 1808, fecha de su muerte, y Luis Blasco fue el maestro de capilla entre 1789 y 1808<sup>234</sup>. Como muestra la documentación decimonónica de la Catedral de Zamora, era obligación del maestro de capilla “enseñar música a los colegiales y canto llano a los mozos de coro y miseros”<sup>235</sup>, por lo que cabría esperar que Blasco hubiese sido el primer profesor de Gómez.

Respecto a sus años de formación en la institución, Parada y Barreto apunta que formó parte de la escolanía de la Catedral de Zamora. Lo presenta como un niño muy dotado para la música, pues afirma que a los ocho años cantaba como solista las partes primeras de tiple en el coro catedralicio, que estudió órgano y armonía con Luis Blasco, maestro de capilla de la Catedral, y con Manuel Daucha, organista de la misma<sup>236</sup>, y que a los doce años ya desempeñaba el puesto de organista segundo en la Catedral:

Estudió para niño de coro en el colegio de San Pablo de Zamora, en cuya Catedral cantaba ya a los ocho años las primeras partes de tiple, habiendo aprendido el órgano y la armonía bajo la dirección del maestro de capilla de dicha Catedral, que lo era D. Luis Blasco, y del organista de la misma D. Manuel Daucha. Sus progresos fueron tan rápidos en el órgano y composición, que a la edad de doce años desempeñaba ya la plaza de segundo organista [...] <sup>237</sup>.

Por otra parte, en las actas capitulares catedralicias se recoge el trabajo de Luis Blasco en el colegio de San Pablo, dónde, entre otras cosas, seleccionaba a los niños con mayores aptitudes vocales. En estas actas no figura el nombre de Eugenio Gómez entre aquellos especialmente dotados para la música<sup>238</sup>, hecho que se contradice con los datos aportados por Parada y Barreto antes reseñados. La fecha aproximada de ingreso de Eugenio Gómez en el colegio de San Pablo debe basarse en una carta que este escribió al deán y al cabildo de la Catedral de Zamora en noviembre de 1806. De ella se deduce que Eugenio Gómez tenía seis años en ese momento, edad muy temprana si se tiene en cuenta que lo habitual era ingresar en la escuela a los diez. También cita al organista primero,

---

<sup>234</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

<sup>235</sup> A.C.Za. *Autos Capitulares*. Libro 38, fol. 22-25, 12-11-1890. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

<sup>236</sup> El orden en que Parada y Barreto cita a los profesores de ambas materias no es claro, pues lo normal habría sido que estudiase órgano con el organista primero de la Catedral y armonía con el maestro de capilla.

<sup>237</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. *Op. Cit.*, pág. 204.

<sup>238</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.



Manuel Daucha, muerto aproximadamente en esas fechas, como “su Maestro”, sin nombrar al maestro de capilla Luis Blasco, hecho que resulta bastante extraño<sup>239</sup>.

En el acta capitular del día 12 de noviembre de 1800 se hace referencia a una disputa que el cabildo catedralicio tuvo que resolver. Esta se produjo entre el maestro de capilla y el organista primero y estaba motivada por la enseñanza de un alumno destacado:

El organista mayor estaba enseñando el instrumento de órgano a un colegial y queriéndole enseñar composición, el señor maestro de capilla se había puesto a ello, diciendo que él le enseñaría dicha facultad, por lo que, y otras razones sobre el mismo asunto, y oídos por el cabildo se acordó que el señor organista mayor continúe enseñando al dicho colegial la composición todo el tiempo que sea su discípulo sin que sea este motivo de desazones<sup>240</sup>.

En opinión de Gallego, es bastante probable que el alumno en cuestión fuese Eugenio Gómez, que en ese momento tenía catorce años. De ser así, su formación en ambas especialidades, órgano y composición, estuvo a cargo del organista Manuel Daucha<sup>241</sup>. Además, explicaría que en un principio su talento musical pasase desapercibido al maestro de capilla Luis Blasco y que su nombre no figurase en la relación de niños con talento escogidos por el maestro de capilla antes mencionada, siendo Daucha quien descubriese sus cualidades musicales. Más adelante, según Gómez fue avanzando en su formación musical, debió captar la atención de Blanco, lo que produjo la disputa resuelta por el cabildo. También justificaría el hecho de que en la carta antes mencionada no nombrase al maestro de capilla de la Catedral. En julio de 1801 el cabildo cedió el edificio del colegio catedralicio para alojar a las tropas francesas. A partir de esa fecha, Eugenio Gómez, que seguía siendo colegial, se alojó primero en la casa del canónigo Aguado y después en la de un puesto de racionero que estaba vacante<sup>242</sup>.

Teniendo en cuenta el funcionamiento del Colegio de San Pablo, estudiado en el epígrafe anterior, se pueden sacar algunas conclusiones sobre los años de formación de Gómez en la institución. La primera de ellas era el origen humilde de Eugenio Gómez,

---

<sup>239</sup> Antonio Gallego no aporta el documento del ingreso de Eugenio Gómez en el colegio catedralicio, es de suponer que debido a que no se conserva en el A.C.Za.

<sup>240</sup> A.C.Za. *Autos Capitulares*. v. 38, 12-11-1890. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.

<sup>241</sup> A pesar de lo indicado por Parada y Barreto. Esto explicaría la poca claridad de este al no especificar con quien Eugenio Gómez estudió cada materia.

<sup>242</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs.119-159.



que encaja con otros casos contemporáneos. Además, debió captar el interés de algún miembro de la capilla musical enviado en un momento dado a Alcañices a buscar buenas voces para el coro, de ahí que fuese admitido en el colegio catedralicio antes de la edad reglamentaria de diez años. Teniendo en cuenta la información que aporta Parada y Barreto sobre su actividad como tiple solista del coro a los ocho años, el caso de Gómez era el de un niño captado para la institución por sus excelentes dotes vocales y con un destino enfocado a ser tiple capón. No obstante, esto resulta contradictorio con el hecho de que su nombre no figurase entre los niños con más aptitudes vocales seleccionados por el maestro de capilla, Luis Blasco.

Estos datos tienen dos interpretaciones posibles. La primera es que su voz no destacase tanto como indica su biógrafo y que, en algún momento, probablemente cuando mudó la voz, se inclinó hacia los estudios de órgano que cursó con el organista primero de la Catedral, Manuel Daucha, como medio de labrarse un futuro. La segunda es que el organista Manuel Daucha, tal vez comisionado por la Catedral para buscar niños con voces destacadas, fue quien descubrió su talento musical y lo focalizó desde un principio al estudio del órgano. Esta última, la posibilidad que se considera más probable a tenor de todos los datos consensuados, sería una muestra de que, en la Catedral de Zamora durante el siglo XVIII, destacaba la enseñanza del órgano entre las materias impartidas, ideas sobre la formación musical en la institución ya aportadas por Casquero Fernández<sup>243</sup>. A la vez, esta conclusión presenta un posible camino de ingreso en los colegios catedralicios diferente al de ser niño de coro.

---

<sup>243</sup> CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora”. Op., págs. 63-81.

#### 4. LA CATEDRAL DE SEVILLA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

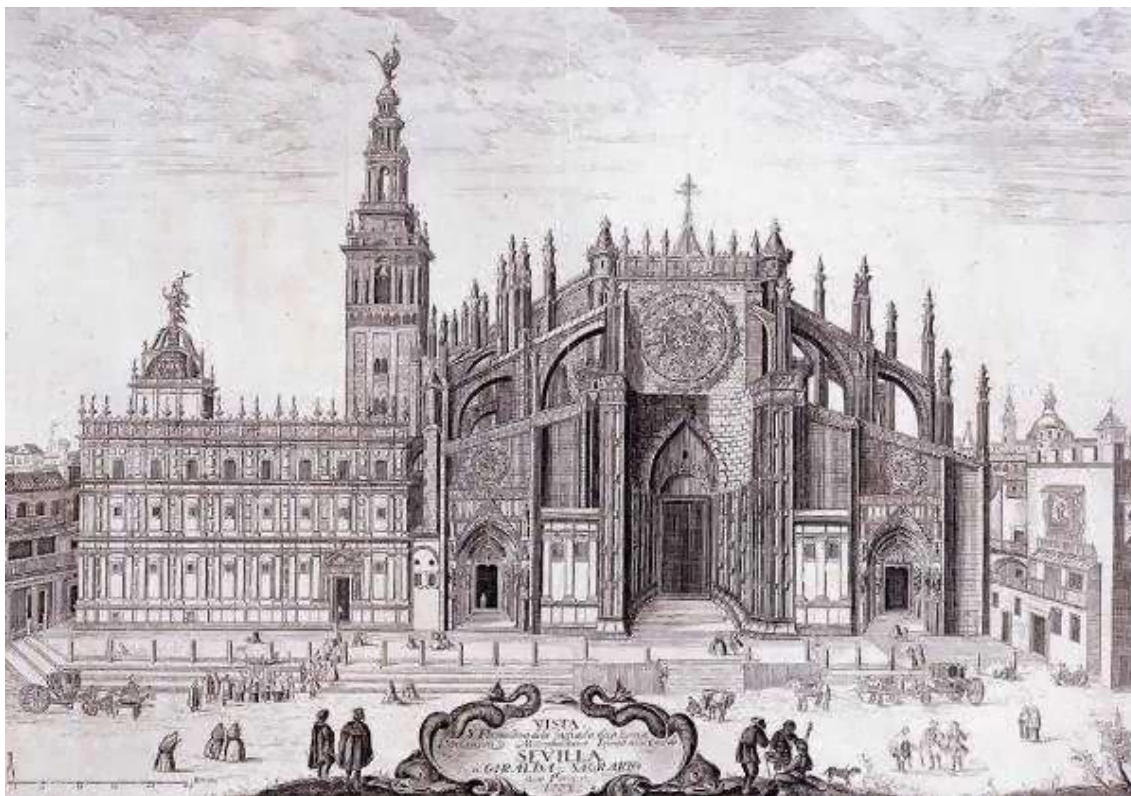


Figura 5. TORTOLERO, Pedro M. (m. 1766). *Vista y perspectiva de la fachada de la Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, su Giralda y Sagrario hacia Poniente* (1738). Grabado, 34,5 x 49 cm. FAUS, A Caj. 04/27.

El funcionamiento musical de las capillas fue bastante homogéneo y conservador desde el siglo XV hasta el XIX. Los cambios que en él se produjeron eran principalmente el resultado de circunstancias económicas que, especialmente en el siglo XIX, fueron bastante adversas. De ahí que la normativa de 1760 *Regla del Coro y Cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla y Memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Deán y Cabildo de ella*, en la que se recoge el funcionamiento del coro del canto llano y la capilla musical catedralicia, así como sus obligaciones dentro del culto, puede ser un punto de referencia para conocer el funcionamiento de la Catedral en el siglo siguiente<sup>244</sup>. En todas las épocas, el cabildo ha sido el órgano rector de la vida musical y

<sup>244</sup> AMS *Regla del Coro y Cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla y Memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Deán y Cabildo de ella*. S<sup>a</sup> Román Medina. Impreso en Sevilla, 1760. Sección XI, tomo 18, rollos 43-44. Citado en ISUSI FAGOADÁ, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa en el siglo XVIII: los sonidos de la Catedral y contexto urbano en el siglo XVIII*. Op. Cit., pág. 53.

su funcionamiento en el siglo XIX se refleja en los *Estatutos y Constituciones de la Catedral de Sevilla* de 1853<sup>245</sup>.

La composición del cabildo queda recogida desde los estatutos de 1261, así como las obligaciones, rentas y derechos de sus miembros. Desde ese momento pertenecían al cabildo diez dignidades: deán, arcediano de Sevilla, chantre, tesorero, maestrescuela, arcediano de Écija, arcediano de Cádiz (que fue sustituido por el de Jerez al fundarse el obispado de Cádiz), arcediano de Niebla, arcediano de Reina o Constancia y prior de las ermitas. Tiempo después se creó el arcedianato de Carmona, quedando establecidas en once el número de dignidades<sup>246</sup>. Además de estas, se instauraron cuarenta canonjías, veinte raciones y veinte medias raciones<sup>247</sup>. De las cuarenta canonjías, cuatro eran adjudicadas de oficio, pertenecen al magistral, el doctoral, el lectoral y el penitenciario<sup>248</sup>. Este seguía siendo el organigrama del cabildo en torno a 1800. Todos sus componentes recibían de la Catedral un beneficio o prebenda: los canónigos percibían una canonjía, los racioneros tenían derecho a una prebenda equivalente a dos tercios de una canonjía y los medio-racioneros recibían un tercio de esta<sup>249</sup>. El cabildo se dividía en dos coros, el coro del arzobispo se situaba en los asientos del lado derecho del coro mientras que el del deán en los del izquierdo. Cabe destacar que los miembros del cabildo eran los únicos que veían de frente a los músicos de la capilla, pues los fieles que asistían a los cultos se sentaban de espalda al coro. A la vez, esto les permitía vigilar y reprender los comportamientos que consideraban inadecuados de los músicos de la capilla, hechos que se recogen en las actas capitulares.

---

<sup>245</sup> A.C.S. Sección I, Secretaría. *Estatutos y Constituciones La presencia de la Catedral de Sevilla de 1853*. Libro 378.

<sup>246</sup> Tras la desaparición del arcedianato y la consolidación de las vicarías, los arcedianos se convirtieron en dignidades honoríficas. Citado en LADERO FERNÁNDEZ, Carlos. “La Archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen: apuntes sobre su organización económica y pastoral”. *Anuario de historia de la Iglesia andaluza*, vol. IV, 2011, págs. 171-173.

<sup>247</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seis de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación teórica*. Sevilla, Impr. De Francisco de P. Díaz, 1904, págs. 105-106.

<sup>248</sup> Sobre estos puestos de oficio, dedicados a labores teológicas o jurídicas, y sobre la organización económica y pastoral de la Catedral de Sevilla puede consultarse: ROS, Carlos (ed.). *Historia de la iglesia de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992; HERNÁNDEZ BORREGUERO, José Julián. *La Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010; LADERO FERNÁNDEZ, Carlos. “La archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen: apuntes sobre su organización económica y pastoral”. *Op. Cit.*, págs. 171-173.

<sup>249</sup> Los prebendados recibían sus respectivas canonjías, raciones y medias raciones de la mesa capitular. Estas variaban en función de la renta anual de la Catedral. Citado en MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas*. *Op. Cit.*, págs. 202-214.

Al igual que en el resto de las catedrales españolas, mediante bula papal, y como medio de asegurar el sustento económico de algunos puestos musicales que se consideraban fundamentales para el funcionamiento de la capilla musical, algunos puestos del cabildo fueron destinados a tal fin a partir del siglo XV; es decir, se convirtieron en prebendas destinadas al maestro y a algunos músicos de la capilla. A principios del siglo XIX los músicos de la capilla que disfrutaban de una prebenda eran: el maestro de capilla, que lo hacía desde 1439; el organista primero desde 1520; un tiple primero, un tiple segundo y un bajo desde 1560; y un cantor famoso, que solía ser contralto o tenor, desde 1572. Los músicos prebendados obtenían la plaza mediante oposición y su actividad principal era formar parte de la capilla<sup>250</sup>. El resto de cantores y los instrumentistas de la capilla eran asalariados y recibían el sueldo de la fábrica catedralicia. La *Regla del Coro y Cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla* recoge las obligaciones, los derechos a permiso por vacaciones o enfermedad de los prebendados y asalariados, así como las normas para sus jubilaciones. Cuando los prebendados tenían problema para cumplir con las obligaciones inherentes al puesto que ocupaban, bien por problemas de salud o bien por una edad avanzada, podían solicitar la jubilación. En este caso seguían percibiendo su ración de la mesa capitular, pues las prebendas en las catedrales españolas eran vitalicias<sup>251</sup>. El organigrama del cabildo hispalense, incluyendo las prebendas destinadas a puestos musicales, puede verse en la siguiente tabla (Fig. 6):

	CORO DEL DEÁN	CORO DEL OBISPO
DIGNIDADES	Deán Chantre Tesorero Arcediano de Jerez Arcediano de Niebla Prior de Ermitas	Arcediano de Sevilla Maestre Escuela Arcediano de Écija Arcediano de Reina Arcediano de Carmona
CANONJÍAS	20	20
Canonjías preasignadas	La nº 3 al Doctoral	La nº 20 al Lectoral La nº 24 al Penitenciario La nº 30 al Magistral
Canonjías destinadas a puestos musicales	La nº 20 fue dividida en tres medias raciones destinadas a tres cantantes: Contrabajo, tiple 1º y tiple 2º. (Bula de Pío VI, 12-12-1560)	
RACIONES	10	10

<sup>250</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas. Op. Cit.*, págs. 98-100.

<sup>251</sup> ISUSI FAGOADÁ, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa en el siglo XVIII: los sonidos de la Catedral y contexto urbano en el siglo XVIII. Op. Cit.*, págs. 53-63.

Raciones destinadas a puestos musicales		La nº 20 fue dividida: media ración para el maestro de capilla y media ración para los seises. (Bula de Eugenio IV, 24-9-1439)
MEDIAS RACIONES	10	10
Medias raciones destinadas a puestos musicales	La nº 8 destinada a contratar a un cantor famoso (Bula de Gregorio XIII, 19-1-1572)	La nº 13 destinada al organista 1º (Bula de León X, 29-10-1520)

Figura 6. Organigrama del cabildo catedralicio en torno a 1800.

El cabildo, que se reunía tres veces por semana, era el organismo responsable de resolver, entre otras cuestiones, todo lo referente a la música que se interpretaba en el culto catedralicio. El deán era el encargado de convocar y presidir las reuniones, y en ausencia del arzobispo era la máxima autoridad catedralicia. Los asuntos musicales eran presentados al cabildo por el protector de música y para su resolución solía contarse con el asesoramiento del maestro de capilla<sup>252</sup>. Este último y alguno de los organistas eran los encargados de examinar en las oposiciones que se convocaban para cubrir las plazas de música vacantes en la capilla. No obstante, una vez terminadas las pruebas y entre los aspirantes seleccionados por el tribunal, el cabildo votaba para la adjudicación definitiva del puesto en cuestión. Era necesario el setenta y cinco por ciento de los votos para que un músico fuese admitido en la capilla musical catedralicia<sup>253</sup>.

Dos eran las formaciones musicales responsables de la interpretación musical en la Catedral: el coro de canto llano y la capilla de música. El canto llano, o gregoriano, se utiliza en la Catedral desde su origen en 1261<sup>254</sup>. La capilla de música surge con el comienzo de la polifonía en el siglo XV; en concreto, desde la construcción del templo catedralicio actual, en 1478, hay constatación de su existencia. A partir del siglo XV las dos formaciones, cada una con su cometido, convivieron en los cultos de la Catedral. De hecho, los cantores del coro de canto llano reforzaban las cuerdas de tenor y bajo de la capilla musical y algunos ingresaron como miembros estables de ella<sup>255</sup>.

<sup>252</sup> El protector de música se encargaba del funcionamiento administrativo de la capilla de música catedralicia, velar por el cumplimiento de las obligaciones de los músicos y resolver los problemas que pudiesen surgir entre ellos además de ser el intermediario entre el Cabildo y el maestro de capilla. Este puesto solía ser desempeñado por un miembro de la capilla de música.

<sup>253</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., págs. 53-54.

<sup>254</sup> Un trabajo específico sobre el uso del canto llano en la Catedral de Sevilla puede consultarse en LUQUE VELA, Rafael. *Los repertorios de canto llano para las fiestas de los santos patronos hispalenses*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2012.

<sup>255</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. Op. Cit., págs. 700-705.

#### 4.1. EL CORO DE CANTO LLANO

El coro de canto llano interpretaba canto gregoriano o monódico y estaba formado por las voces graves masculinas. El canto llano podía ser interpretado de forma solista, en este caso los solos correspondían al sochantre; como responso, consistente en la alternancia de solos del sochantre con la respuesta del coro; o como antífona, lo que significaba la alternancia de dos coros<sup>256</sup>. Eran responsabilidad de este coro intervenir en las horas canónicas; esto implicaba el canto de un invitatorio, así como varios himnos, antífonas y salmos, versos y responsorios, lecturas y oraciones. En algunos casos las horas solían incluir un oficio de lecturas más amplio, o una misa, por lo que el coro debía afrontar la interpretación de otras piezas del gradual, entre las que se incluían las antífonas de entrada, el ofertorio y la comunión, así como la posibilidad de cantar algunas oraciones y lecturas<sup>257</sup>.

El eje central del coro de canto llano estaba formado por los veinteneros, clérigos prebendados encargados del canto llano y que además servían de refuerzo a la capilla polifónica cuando la ocasión lo requería. Este grupo estable era reforzado con un número variable de capellanes de coro y de mozos o colegiales del coro. Entre los miembros del coro de canto llano, los veinteneros eran un grupo que funcionaba con cierta autonomía, constituían la comunidad de la veintena. Se reunían en la capilla de San Francisco de la Catedral en cabildos exclusivos. Estas asambleas eran presididas por el sochantre y en ellas resolvían sus propios asuntos, tales como nombramientos, jubilaciones, sus ingresos, o los conflictos que surgían entre ellos. Los veinteneros tenían la obligación de cantar en los Oficios Divinos y de asistir a las Horas Canónicas y a las misas de Tercia y Prima. También eran los portadores y encargados de enterrar en la Catedral a los beneficiados que fallecían<sup>258</sup>.

Según Isusi Fagoada, con frecuencia los capellanes de coro eran antiguos colegiales y a la vez podían optar a ser miembros de la veintena. De hecho, durante el siglo XVIII un tercio de las plazas de veintenero fueron ocupadas por colegiales formados

---

<sup>256</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., pág. 65.

<sup>257</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. Op. Cit., pág. 701.

<sup>258</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., págs. 67-69.

durante al menos cuatro años en el San Isidoro<sup>259</sup>. Esto muestra una de las posibilidades de promoción dentro de los estamentos de la Catedral: los seises que no eran castrados al mudar la voz pasaban a ser colegiales o mozos de coro con voz de tenor o bajo, cuando terminaban su etapa como colegiales podían optar a una capellanía y desde esta acceder a formar parte de la veintena. Este itinerario llevaba inherente la formación como seminarista, que también recibían en el colegio, y la posterior ordenación como sacerdotes<sup>260</sup>.

El aspirante a un puesto de veintenero o de capellán debía ser clérigo y probar su dominio del latín con un examen consistente en leer en un misal ante el cabildo. Superada esta prueba, debía realizar otra en el coro para demostrar su dominio en el canto llano. Este segundo examen era valorado por el sochantre y, tras un informe favorable de este, era votada su admisión en el cabildo<sup>261</sup>. Otras fuentes de ingreso complementarias para los veinteneros era cantar las Pasiones, las Tinieblas y los Misereres en Semana Santa, actividad en la que solo podían intervenir los veinteneros ordenados *in Sacris*; y ser nombrados como tenores o bajos de la capilla musical, en cuyo caso percibían un salario anual extra proveniente de la Fábrica<sup>262</sup>.

Originariamente, al frente del coro de canto llano estaba el chantre, dignidad que ocupaba la segunda silla del coro del deán. Este era responsable de comenzar los cantos, de dirigir a los clérigos de la veintena, de seleccionar a los miembros de la veintena y a los capellanes y mozos de coro que reforzaban el coro, de la disciplina de los integrantes del coro y de resolver los pleitos civiles que surgiesen entre los clérigos de la veintena. Además, también tenía otras obligaciones extra musicales, como presidir los cabildos en ausencia de dignidades superiores a él<sup>263</sup>. Según Montero Muñoz, con el tiempo surgieron

---

<sup>259</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., pág. 68.

<sup>260</sup> Otras vías de promoción interna eran formar parte de las voces de la capilla musical, en el caso de los seises castrados esta la opción principal, ser instrumentista de la capilla e incluso maestro de capilla. Como muestra, la promoción que tuvieron los seises y colegiales de San Isidoro en la Catedral de Sevilla y fuera de ella durante el siglo XVIII aparece reflejada en dos tablas en ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., págs. 172-177.

<sup>261</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 153, fol. 146, 1-10-1790. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830, Op. Cit., pág. 514.

<sup>262</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 165, fol. 8, 13-1-1802 y fol. 10, 18-1-1802. En *Ibid.*, págs. 737-738.

<sup>263</sup> A.C.S. *Estatutos de esta Santa Iglesia*. Impreso siglo XVIII. Tomo I. Sección I: Secretaría. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. Op. Cit., págs. 100-101.

las figuras del sochantre y segundo sochantre, que ocupaban dos puestos auxiliares del chantre. En el sochantre recayeron las obligaciones musicales antes reseñadas, centrándose el chantre en las funciones meramente administrativas. El sochantre, debía ser clérigo de la iglesia, pero era nombrado y pagado por el chantre, por lo tanto, era un músico asalariado<sup>264</sup>. Su cargo le obligaba, entre otras cosas a estar instruido en canto llano y poseer una voz clara y sonora<sup>265</sup>. También consta en los Estatutos su obligación de cuidar y enseñar a los mozos de coro, por lo que recibe un salario del cabildo. El segundo sochantre suplía las ausencias y enfermedades del primero<sup>266</sup>.

La presencia de los mozos de coro en la Catedral hispalense data de su organización primitiva, en la época de la reconquista del rey San Fernando<sup>267</sup>. Tomada la ciudad de Sevilla del dominio musulmán, la mezquita fue consagrada con el título de *Santa Iglesia de Santa María de la Sede* por el obispo de Toledo. Mediante una bula expedida en 1251, el papa Inocencio IV otorgó a San Fernando facultades para proceder a la organización del culto religioso y a la institucionalización de las jerarquías eclesiásticas. En los *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla* de 1261, elaborados durante el arzobispado de Don Remondo, aparecen reflejadas las atribuciones del sochantre. Entre otras, era responsabilidad de este enseñar a los mozos de coro lo que debían cantar o recitar durante las horas canónicas, designar cada semana a dos mozos de cirio que recitasen los responsorios, y a otro mozo que leyese la calenda y se responsabilice de custodiar los libros y poner el facistol en el atril durante esa semana<sup>268</sup>. Por otra parte, en el *Libro Blanco*<sup>269</sup> del archivo capitular catedralicio aparece reflejado

---

<sup>264</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, págs. 121-122.

<sup>265</sup> A.C.S. *Estatutos de 1852*, Legajo123, cajón 40, nº 5, folio 68v. En AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 701.

<sup>266</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 121-122.

<sup>267</sup> Los seises y los mozos de coro de la Catedral de Sevilla han sido estudiados por ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Op. Cit.*; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992; AYARRA JARNE, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71. En la actualidad los seises de Sevilla son conocidos por las danzas que siguen representando en algunas festividades como el Corpus Cristi o la Inmaculada. Para obtener información del origen y evolución de estas danzas y de las vestimentas usadas para ellas, además de estos libros, puede consultarse ORTEGA PÉREZ, Juan. “Los seises de Sevilla en el siglo XX, de la época dorada al declive: memoria y espíritu de un seise”. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, nº 5, 2009, págs. 41-45 y nº 6, 2009, págs. 28-35.

<sup>268</sup> *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. Citado en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Op. Cit.*, pág. 35.

<sup>269</sup> El *Libro Blanco* y el *Libro de Dotaciones* son dos códices diplomáticos que se conservan en el A.C.S. Ambos manuscritos datan de comienzos del siglo xv, momento en que se decidió la construcción del actual templo catedralicio para sustituir a la antigua mezquita cristianizada. El estudio de ambos códices ha sido



el salario de los mozos: “mil maravedíes son para las semanas de los mozos de coro por todo el año”<sup>270</sup>. Ambos documentos prueban la participación de los mozos de coro en la Catedral hispalense desde el siglo XIII.

Las escuelas de San Miguel, uno de los primeros centros de estudio de Sevilla, fueron fundadas por Alfonso X “el Sabio” en 1254 como estudios de latín y árabe<sup>271</sup>. Estaban ubicadas junto a la muralla que partía desde el postigo del aceite, frente a la actualmente conocida como “Puerta de San Miguel” de la Catedral, y pertenecían al cabildo catedralicio<sup>272</sup>. La institución, dirigida por el maestroescuela, estaba destinada principalmente a la educación del clero. En esta escuela, según consta en los *Estatutos* de la Catedral antes mencionados, también recibían educación literaria los mozos de coro<sup>273</sup>. En esta primera época los mozos de coro no estaban colegiados, pertenecían a la clase de estudiantes llamados manteístas. Residían en sus domicilios particulares y asistían diariamente a recibir lecciones de canto llano, lectura y escritura, latín, doctrina cristiana y ceremonias, además de asistir en las misas. Para ello vestían ropas azules, sobrepellices y bonetes<sup>274</sup>. Según Ayarra Jarne, para la enseñanza del canto llano a los colegiales del coro y a todo el que quisiera aprenderlo, se contrataba a los maestros de los mozos de coro, especialistas en canto llano cuya misión no era cantar, pero tenían que acompañar a los colegiales en el coro durante el canto de las horas<sup>275</sup>.

En la actualidad se conserva la puerta original de entrada a las escuelas de San Miguel, conocida en el siglo XIX como el Arco de Eslava: es el portal de entrada del edificio situado en el número 28 de la avenida de la Constitución. En la siguiente postal antigua puede verse arriba de la puerta un medallón de piedra labrada que homenajea a

---

abordado por BELMONTE FERNÁNDEZ, Diego. *Organizar, administrar, recordar. El Libro Blanco y el Libro de Dotaciones de la Catedral de Sevilla*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

<sup>270</sup> A.C.S. *Libro blanco*, fol. 58v. Citado en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 31. En el *Libro Blanco* del archivo capitular se redactó el primitivo protocolo del cabildo, en él se conservan los nombres de los primeros canónigos, racioneros y medio-racioneros de la Catedral.

<sup>271</sup> En el actual Pasaje de los Seises, enclavado en los terrenos que en su día ocupó el colegio de San Miguel, hay una placa conmemorativa que hace alusión a ello: “Veintiocho días andados del mes de diciembre del año 1254, el rey Don Alfonso El Sabio otorgó a Sevilla estudio y escuelas generales de latín y árabe, germen de nuestra universidad. Una de sus primeras sedes fue este colegio de San Miguel.”

<sup>272</sup> El verdadero nombre de esta puerta de la Catedral de Sevilla es Puerta del Nacimiento. El hecho de que sea conocida como Puerta de San Miguel es por su ubicación, justo en frente del colegio de San Miguel. Esto demuestra la importancia que tuvo la institución.

<sup>273</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, págs. 36-39.

<sup>274</sup> *Ibid*, pág. 41.

<sup>275</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, págs. 701-705.

CAPÍTULO I

Hilarión Eslava, uno de los maestros de capilla que tuvo la Catedral en el siglo XIX: “A la gloriosa memoria de Eslava, dignísimo sacerdote e insigne maestro del arte musical que en este edificio compuso inmortales obras. Sus discípulos y admiradores.” (Fig. 7):



Figura 7. Puerta de entrada a las Escuelas de San Miguel. Postal del siglo XIX.

Ese medallón se conserva todavía en la actualidad, colocándose en la primera planta del citado edificio de la avenida de la Constitución (Fig. 8).



Figura 8. Fachada del actual edificio situado en el nº 28 de la avenida de la Constitución. Fotografía: Elisa Pulla Escobar.

#### 4.2. LOS SEISES EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Según de la Rosa, en el primer tercio del siglo XV, momento histórico en que surge la música polifónica, del colectivo de los mozos de coro, ya existente en la Catedral de Sevilla, surge el reducido grupo de seis *niños cantorcicos*. La fijación del número de estos niños en seis se debió a que era la cantidad de niños necesaria para cumplir con los oficios que en los *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla* se les señalaba. Las bulas *Ad exequendum*, firmada el 24 de septiembre de 1439 por Eugenio IV, y *Votis illis*, fechada el 27 de junio de 1454 con la rúbrica de Nicolás V, dos documentos que no habían sido publicados con anterioridad a la fecha de edición de *Los seises de la Catedral de Sevilla* de Simón de la Rosa y López, son las fuentes que le sirvieron a éste para averiguar dónde, cuándo y cómo surgieron los seises. A la vez, ambas bulas pueden considerarse los títulos solemnes de la institución de los seises<sup>276</sup>. En la bula *Ad exequendum* se recoge:

Según una petición a nosotros recientemente dirigida por el Deán y Cabildo eclesiástico de Sevilla, algunos niños, constituidos al efecto por ordenación del mismo, hayan acostumbrado cantar ciertos responsorios y sus versos y versículos, así como hacer otras clases de entonaciones en las horas diurnas y nocturnas que se rezan todos los días en el coro de aquella iglesia, insigne entre todas las metropolitanas de la nación española; [...] accediendo a sus súplicas, con nuestra autoridad apostólica, al tenor de las presentes, reservamos, constituimos y designamos una de las raciones enteras mencionadas, [...] la cual se aplicará a la dotación de un maestro perito en gramática y canto cuanto menos, que será nombrado, separado y sustituido en la forma explicada, para que dirija, instruya, provea y sustente a seis niños designados como queda referido<sup>277</sup>.

En virtud de esta bula, el Deán y cabildo catedralicio designaron la ración número veinte para el maestro de los niños seises y el mantenimiento de estos<sup>278</sup>. No obstante, no resultó fácil para el cabildo encontrar a la persona adecuada para el cargo, pues eran escasos los maestros que fuesen a la vez buenos músicos y buenos gramáticos. Esto provocó una nueva petición del cabildo a Roma que se resolvió con la bula *Votis illis* de Nicolás V, expedida en Roma el 27 de junio de 1454:

---

<sup>276</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, págs. 61-67.

<sup>277</sup> Bula *Ad exequendum* de Eugenio IV. Traducida al castellano en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, págs. 65-66. Otras bulas de Eugenio IV impulsaron la construcción de la actual Catedral sevillana.

<sup>278</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 67.

## CAPÍTULO I

Como según se expone en vuestra petición a nosotros recientemente presentada, después de haberse dado cumplimiento a la bula anterior y a la reserva en ella contenida, sucede con frecuencia que no suele encontrarse maestro perito en gramática y en música a la vez; y como los servicios de canto del maestro y de los niños son de más inmediata y directa utilidad que los de gramática para el culto de la Iglesia y más necesarios para aumentar su brillo y esplendor; [...] Nosotros, que anhelamos el decoro y esplendor de vuestra Iglesia, accediendo a las súplicas y en uso de nuestra autoridad apostólica, por el tenor de las presentes, os concedemos que, cuando y cuantas veces el maestro de los niños, temporalmente nombrado, dejare el cargo, falleciere o fuese separado del mismo; si se presentara otro maestro sin ser lo suficientemente perito en canto y en gramática a la vez, sino solamente en el canto, podáis nombrarlo libre y lícitamente<sup>279</sup>.

Ambos documentos demuestran que la participación de niños en el coro de la Catedral sevillana cantando responsorios, versos y versículos data de fechas previas al siglo XV; que la institución de los seises, a modo de grupo selecto de niños más pequeños, se derivó del colectivo de los mozos de coros que existía previamente; que surgieron a la vez el puesto de maestro de capilla y los seises: seises y maestro se sustentaban con la ración número veinte del cabildo; y, por último que, al igual que ocurría en otras catedrales españolas, en la de Sevilla la enseñanza y cuidado de los cantorcicos estuvo encomendado en un principio al maestro de capilla (Fig. 9), quien se hacía cargo de darles cobijo, manutención y vestimenta. Esto es otra muestra de cómo en las catedrales se convirtieron algunas raciones de prebendados en cargos musicales, como modo de asegurar el sustento de puestos que se consideraban fundamentales en la capilla musical.

---

<sup>279</sup> Bula *Votis illis* de Nicolás V. Traducido al castellano y citado en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Op. Cit.*, págs. 69-70.



Figura 9. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Miguel (1900-1973). *La Lección de los seises* (1948). Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. 272 x 202 cm. Nº Inventario DE01286.

En un principio, los puestos de maestro de capilla y maestro de seises los ocupó la misma persona. Posteriormente se separaron, siendo el maestro de seises un puesto de ayudante del maestro de capilla. Aquel se hacía cargo del cuidado y enseñanza de los seises, permitiendo al maestro de capilla entregarse a la composición, a la enseñanza y a la dirección de la capilla musical. Según Montero Muñoz, en la Catedral de Sevilla el cargo de maestro de seises surgió muy pronto, en 1551 se nombró a Francisco Guerrero ayudante del maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja<sup>280</sup>. El cargo de auxiliar se aprobó en el cabildo celebrado el día 11 de septiembre de 1551 y, desde esa fecha, Guerrero se encargó del cuidado y enseñanza de los seises:

En gratitud de lo mucho que ha servido en esta santa iglesia Pedro Fernández maestro de capilla en el trabajo que ha tenido en enseñar y buscar niños cantorricos y darles de comer y vestir y camas y lo demás necesario a dichos niños cantorricos, se le ayude de tal manera que no sea obligado a cosa ninguna de lo susodicho, sino solamente regir el facistol del coro con el honor y nombre de maestro de capilla, así en el cuaderno como en todo lo demás tocante a dicho oficio; y el dicho maestro de capilla haya y lleve la mitad de todos

---

<sup>280</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 116.

los frutos, pan, trigo y cebada y maravedíes y gallinas de la dicha entera ración por todos los días de su vida, así estando sano como estando enfermo<sup>281</sup>.

Así fue cómo surgió la figura del maestro de seises. Entre sus obligaciones estaban la instrucción en gramática y música de los seises. La formación musical incluía canto llano, canto de órgano y contrapunto. Además, era responsable de acompañarlos cuando iban al coro de la Catedral o cuando salían a otras iglesias<sup>282</sup>. El cargo se mantuvo independiente del maestro de capilla hasta 1828. En esta fecha, ante los problemas económicos que la Catedral atravesaba y la enfermedad de Domingo Arquimbau, el cabildo convocó oposición a maestro de capilla<sup>283</sup>. Casi tres siglos después, el cargo nuevamente conllevaba la obligación de cuidar y enseñar a los seises:

Como no carezca de ejemplares, ni sea tan antiguo el que se hizo en 1790 jubilar a un Maestro de Capilla, y citar a concurso para sus ausencias y enfermedades y con opción a su futura; y la antigüedad, achaques, y años del actual le hagan desear esta medida, piensa la Diputación que convendría jubilarle, y abrir concurso al magisterio en ausencias y enfermedades de Arquimbau, y con su futura: deberá hacerse esta en iguales términos que el de 1790. Añadiendo ahora en los edictos de convocación que, a las atribuciones ordinarias del empleo, se agrega la enseñanza y cuidado de los Seises<sup>284</sup>.

En lo referente al empleo del término *seise* las diferentes fuentes consultadas son divergentes. González Barrionuevo, el actual maestro de capilla hispalense, considera que la nomenclatura surge en la Catedral de Sevilla. En la capital hispalense a estos niños se les llamó “seises” porque originalmente eran seis, aunque su número ha oscilado dependiendo del momento histórico y del sitio<sup>285</sup>. Además, de la Rosa y López afirma que el denominar a estos niños cantores como *seises* proviene de la Catedral de Sevilla y de esta lo tomaron el resto de las catedrales españolas<sup>286</sup>. Diferente es la opinión de Ayarra Jarne, siguiendo el criterio de la aparición del término en las actas capitulares, afirma que

---

<sup>281</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Auto capitular* de 11-9-1551. Citado en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 78.

<sup>282</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. *Op. Cit.*, pág. 124.

<sup>283</sup> Sobre el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla Domingo Arquimbau puede consultarse: MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. *Op. Cit.*, pág. 116.

<sup>284</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 191, fol.80, 7-7-1828. En MONTERO MUÑOZ, María Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV. 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1311-1312.

<sup>285</sup> GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1992.

<sup>286</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 67.

se emplea en la Catedral de Granada en 1531<sup>287</sup> y en la de León en 1548<sup>288</sup>, mientras que en la de Sevilla no aparece hasta el acta de 23 de abril de 1572, cuarenta y un años después que en Granada: “En este dicho día los dichos señores mandaron prestar al maestro Francisco Guerrero treinta ducados para vestir a los muchachos seises con que dé fianzas a contento de los señores contadores y que se le quiten dos ducados cada mes de su salario”<sup>289</sup>.

En la Catedral de Sevilla, al igual que en otras catedrales, los seises eran seleccionados por sus especiales condiciones vocales y musicales, y ocuparon los puestos de voces blancas del coro polifónico desde la aparición de este en el siglo xv. Según de la Rosa López, la mayoría de estos niños tenía un origen humilde, por lo que para ellos ingresar como niño cantor de la Catedral suponía una formación que le permitiría un futuro que nunca tendrían en su entorno familiar. Aunque esto no siempre era así, prueba de ello es el racionero Vicente Ferrer quien, procedente de familia noble, fue seise y colegial del San Isidoro<sup>290</sup>. Una vez seleccionados por parte del maestro de capilla, este los presentaba al cabildo donde se le hacía una prueba de voz y se votaba su admisión como seise. Los niños seleccionados debían tener buena voz, alta y clara, saber leer y escribir y tener menos de diez años<sup>291</sup>. En 1832 Hilarión Eslava presentó al cabildo la selección que, de entre los aspirantes a ocupar una vacante de seise, había hecho. El documento demuestra que esta costumbre se mantuvo invariable a lo largo de los siglos:

Don Hilarión Eslava, Maestro de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, informó de dos Niños, que se presentaron para probarlos de la voz y ser admitidos para Seises, y habiendo cantado uno y otro, expuso dicho Maestro, que la voz de Antonio Cordero, de 9 años de edad, era excelente, y de mucho mérito en su clase, y la de Luis Lastruche, que tenía 10 años, era también buena y clara y que además tenía algunos principios de Música, pero que a su juicio e inteligencia excedía la calidad de voz de Cordero a la de Lastruche.

---

<sup>287</sup> LÓPEZ CALO, José. *La música en la Catedral de Granada*. Tomo I, pág. 292. Citado en AYARRA JARNÉ, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71.

<sup>288</sup> GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992, pág. 30. Citado en AYARRA JARNÉ, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71.

<sup>289</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 29b, fol. 84v. Citado en AYARRA JARNÉ, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71.

<sup>290</sup> Entre los ancestros de Vicente Ferrer García había caballeros distinguidos de la orden de Santiago y era pariente cercano del Virrey y Capitán de Quito. En 1769, con ocho años de edad, fue recibido como seise y en 1777 pasó a colegial por haber mudado la voz. Citado en ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 317.

<sup>291</sup> Propuesta de 1729 del organista José Muñoz de Montserrat sobre los requisitos que debían cumplir los seises. Citado en SUÁREZ MARTOS, Juan M<sup>a</sup>. *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo xvii*. *Op. Cit.*, pág. 225.

Lo que, oído por el Cabildo, de conformidad nombró a dicho José Cordero, para la Plaza de Seise vacante, por haber mudado la voz Manuel Michelena<sup>292</sup>.

Los seises tenían la obligación de cantar en gregoriano responsorios, versos y otras entonaciones del oficio coral ordinario, además de las voces de tiple y contralto del canto de órgano o polifonía en los días de más solemnidad<sup>293</sup>. Así lo dispuso el maestro de capilla Domingo Arquimbau en el informe sobre el plan de voces que emitió en 1818:

Los Tiples, por ahora, pueden ser cantados por un tenor barítono; pero en lo sucesivo se deberían tomar dos Seises de los seis, pues en mi juicio, con los cuatro restantes hay suficientes para las atenciones del Coro. En este caso, los dos Seises deberían ser escogidos, los de mejor voz, y proporciones y ser dedicados a la música, con repetidas lecciones, y relevación de otro cargo<sup>294</sup>.

Por otra parte, los músicos de la capilla de la Catedral, además de sus obligaciones relacionadas con el culto de esta, actuaban en instituciones religiosas y civiles de Sevilla, lo que suponía una buena parte de sus ingresos económicos<sup>295</sup>. Los seises acompañaban a la capilla de música en estos actos extra catedralicios:

Los seises hasta que hayan acabado sus obligaciones en el coro, por la mañana y tarde, no irán a las festividades, donde fuere la capilla y todos irán y volverán acompañados del maestro como queda dicho y desde la hora que llegaren a las dichas festividades o entierros ganarán una parte y en ellas se sentarán después de todos los músicos; cuando toda la capilla fuere en coche a ida o a vuelta se les señalará a los seises un coche en que vayan con su maestro a ida y a vuelta y si lloviere y no se les diere coche, no vayan y no obstante, ganen su parte como presentes, pues cuando llueve es indecente de ir a pie y todo lo que ganaren en dichas festividades o entierros lo convierta el cabildo en utilidad del colegio o en lo que quisiere, fuera de las velas, que les Dan los entierros y en otras ocasiones y las que redundan a la propia utilidad de ellos<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 195, fol. 141, 9-7-1832. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 31

<sup>293</sup> AYARRA JARNÉ, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71.

<sup>294</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 181, entre fol. 85v-86, 15-7-1818. En MONTERO MUÑOZ, María Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV. 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1155-1156.

<sup>295</sup> En el A.C.S. se conserva un libro manuscrito en el que se refleja la contabilidad de la capilla de música en sus actuaciones fuera de la Catedral. Citado en ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. *Op. Cit.*, 2003.

<sup>296</sup> *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Colegio del Sr. San Isidoro, Primado de las Españas, erigido según los ritos y ceremonias de esta Santa Iglesia por el Deán y Cabildo, para la educación de los*



Estas disposiciones añaden información sobre la vida de los seises dentro de la institución. A una intensa jornada dedicada al estudio de música y gramática y a las obligaciones dentro del culto catedralicio se añadía el trabajo extra fuera de la Catedral, labor excesiva para ser desempeñada por niños de entre diez y catorce años. Además, frente a lo que ocurría con músicos adultos de la capilla, los seises no percibían remuneración personal ninguna, ya que el cabildo invertía los ingresos por su trabajo en mejoras del colegio. Por otra parte, es una muestra de que la capilla musical de la Catedral era contratada para las festividades de parroquias de la ciudad e incluso para actuar en entierros de particulares.

Respecto a la búsqueda y aceptación de niños castrados como seises, al igual que ocurría en la Catedral de Zamora y, probablemente, en todas las españolas, fue una práctica común en la Catedral de Sevilla durante el siglo XIX. El presente documento prueba como el cabildo hispalense veía en estos niños castrados una proyección de futuro como tiples en la capilla de música:

Consiguiente a lo resuelto por el Cabildo en el de veinte y ocho de Setiembre último presento el Sr. visitador del Colegio un certificado del Cirujano D. José Valero en que manifiesta que habiendo reconocido con toda prolijidad a los niños José González y Joaquín Racacha los encuentra verdaderamente Eunucos; expresando al mismo tiempo dicho Sr. Visitador que según le ha informado el Maestro de Seises, pueden ser en lo sucesivo muy útiles para llenar las plazas de Tiples; y en su consecuencia acordó el Cabildo que continúen en el Colegio en los términos en que están, e informe el mismo Sr. Visitador cuando y como les parezca oportuno sobre sus progresos, y demás que juzgue necesario<sup>297</sup>.

#### 4.2.1. *El Colegio Seminario de San Isidoro*

En torno al siglo VI surgieron en España los colegios catedralicios. El artífice de su creación en Sevilla fue el cardenal Alonso Manrique, quien en 1532 organiza el Seminario de San Isidoro. Se ubicó en las instalaciones del Colegio de San Miguel, propiedad del cabildo donde se alojaba el personal vinculado a la Catedral, entre otros el

---

*ministros del choro y altar, confirmados por nuestro Muy Santo Padre Urbano Octavo.* Sevilla, Juan Francisco de Blas de Quesada, 1736, pág. 40, Impreso 63-1-5. Citado en ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica.* Op. Cit., pág. 131.

<sup>297</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares.* Libro 190, fol. 200, 22-10- 1827. En MONTERO MUÑOZ, María Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares.* Vol. IV. 1771-1830. Op. Cit., pág. 1295-1296.

maestro de capilla, y además tenían cabida algunas instituciones catedralicias. Es por ello que se hacía una distinción entre los mozos o colegiales de coro y otros colegiales que también residían en el centro. Los mozos de coro eran unos niños con edades comprendidas entre los diez y los dieciséis años, seleccionados por el cabildo a través del chantre o sochantre para cantar en el coro de canto llano. En un principio fueron veinte, por considerarse esta cantidad de mozos suficiente para el servicio de la iglesia<sup>298</sup>. Posteriormente su número varió en función de las necesidades del coro de canto llano y de las posibilidades económicas de la Catedral. Su formación musical en el género del canto gregoriano era acometida por el maestro de los mozos de coro, contratado expresamente para esta función<sup>299</sup>. En la comunicación que el cardenal hace al cabildo en el citado año se explican las tareas, régimen de vida y formación de los mozos de coro en el colegio:

Por cuanto una de las cosas que deseamos remediar en esta nuestra Santa Iglesia es lo que toca a los mozos de coro, así por lo que toca a la decencia y servicio divino como por la buena crianza y doctrina de ellos. Y para que esto se remedie hemos acordado de ayudar a esta obra y necesidades, acordamos de retraer y recoger hasta veinte mozos que somos informados que basta para el dicho servicio en nuestro colegio, a donde se traten y crían con la buena manera y modo que se crían los otros que en él están. [...] Traerán ropas moradas, que no sean coloradas para que haya diferencia con los seises, y no serán pardillas para que también haya diferencia con los otros colegiales[...]y que estos veinte mozos se llamen colegiales del coro, y porque no se haga agravio al chantre ni a su sochantre queremos que ellos nombren los dichos muchachos [...] a ellos (chantre y sochantre) pertenece los castiguen y corrijan en la Iglesia en todo lo que conviene al culto divino [...] <sup>300</sup>.

En 1634 se fundó el Colegio catedralicio y recibió el mismo nombre que el seminario fundado un siglo atrás por el cardenal Alonso Manrique, conocido también en su época como “Colegio del Cardenal”, establecimiento que se desintegró con la muerte del cardenal. Para el nuevo colegio se construyó un nuevo edificio dentro del compás del Colegio de San Miguel. En 1635 los seises abandonaron la vivienda del maestro de capilla y pasaron a vivir en el Colegio San Isidoro donde estarían a cargo del maestro de seises<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Op. Cit.*, pág. 43.

<sup>299</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, 702-703.

<sup>300</sup> A.C.S. *Estatutos de la Santa iglesia de Sevilla* recopilados en 1826. Tomo 377, fol. 308. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 703.

<sup>301</sup> ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Op. Cit.*, págs. 145-148.

Aquí se sometieron a las mismas normas disciplinarias que el resto de colegiales, aunque tendrían un trato especial. Por una parte, se consolidó la figura del maestro de seises, que les enseñaba música y les custodiaba en los desplazamientos fuera del colegio. Además, contaban con un dormitorio aislado del resto de colegiales. Por otra parte, la educación musical de los seises, cuya edad podía ser inferior a la de admisión de los mozos de coro, corría a cargo del maestro de capilla, mientras que la de los mozos de coro era responsabilidad del sochantre<sup>302</sup>. Esto demuestra que la diferenciación entre seises y mozos de coro era bastante clara: la Catedral invertía mucho más en la formación musical de los seises, los cuales aprendían canto llano, canto polifónico, contrapunto y composición, mientras que los mozos de coro solamente aprendían el canto llano. Esto era lógico si se tiene en cuenta la finalidad que tenían para el culto, los mozos cantaban en el coro de canto llano exclusivamente mientras que los seises cantaban como tiples y contraltos en el coro polifónico y hacían de solistas.

La diferente consideración que la Catedral les otorgaba también se hacía evidente en la vestimenta: coloradas para los seises, moradas para los mozos de coro y pardillas para el resto de colegiales<sup>303</sup>. En el *Libro de los niños cantorcicos* consta que en el siglo XVII el colegio de San Isidoro llegó a tener cincuenta colegiales internos. También se recoge que los alumnos recibían formación en gramática, música y otras disciplinas de humanidades y compatibilizan sus estudios con las obligaciones que de oficio tenían en la Catedral<sup>304</sup>.

Una vez unidos seises y mozos de coro en el colegio de San Isidoro, este funcionaba de modo similar al colegio catedralicio de Zamora<sup>305</sup>. Los niños eran seises hasta que mudaban de la voz. En ese momento podían solicitar ser admitidos como colegiales en el San Isidoro, donde podían seguir estudiando cinco años más, siempre y cuando recibiesen un informe favorable del maestro de capilla y del maestro de seises: “Si alguno de los seises después de mudada la voz, sea admitido por el Cabildo entre los colegiales, se le haga su información, al cual, para ganar antigüedad en el colegio le

---

<sup>302</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 726.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> A.C.S. *Libro de los niños cantorcicos*. Libro 62, fol. 8. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 704.

<sup>305</sup> Desde este momento en los autos capitulares se utilizan los términos *seises* y *colegiales*, este último para referirse a los mozos de coro.

servirá y contará desde el día que empezó a ser seise”<sup>306</sup>. Además de canto, los colegiales podían recibir clase de composición, de manos del maestro de capilla, de órgano o de algún otro instrumento, siendo adiestrados por los músicos de la capilla. Este fue el caso del seise Joaquín Díaz que en 1835 suplicaba “se le proporcionase los competentes medios para dedicarse a Organista”<sup>307</sup> o el de Antonio Lugo quien en 1827 solicitó “se le costee Bajón y Maestro que le enseñe este instrumento”<sup>308</sup>.

Los colegiales, si tenían la calidad musical necesaria, podían acabar formando parte de la capilla musical de la Catedral, bien como cantores o como instrumentistas. Ejemplo de ello es el seise mudado Manuel Díaz quien, con un informe favorable del maestro de capilla, en 1822 pasó a ser colegial y, a la vez, fue agregado a la capilla musical<sup>309</sup>. El informe no especifica si entró a formar parte de la capilla como cantante o instrumentista. La revisión de los autos capitulares muestra que cuando se trata de un instrumentista se refleja como tal en el acta, por lo que en este caso debía tratarse de un cantante. Lo más probable es que fuese un seise castrado que, recién mudada la voz, se incorporaba como tiple. Esta hipótesis se confirma con el documento de ingreso en la capilla en 1823 de José Santillana. En el acta se refiere a los dos colegiales como tiples, en ambos casos se trataba de niños castrados pues ya habían mudado la voz:

Este día se leyó informe del Maestro de Capilla Don Domingo Arquimbau, en virtud de la Comisión que se le dio sobre el memorial de Don José Santillana Colegial del de San Isidoro; manifestando canta con gusto y estilo y hacía falta en la Capilla por haber muchas obras que tiene dos tiples: acordó el Cabildo que el referido Santillana quede agregado a la Capilla en clase de Colegial en los mismos términos que Don Manuel Diaz<sup>310</sup>.

Algunos de los colegiales que pidieron recibir formación instrumental en el colegio San Isidoro también fueron aceptados posteriormente como músicos de la capilla.

---

<sup>306</sup> *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Colegio del Sr. San Isidoro, Primado de las Españas, erigido según los ritos y ceremonias de esta Santa Iglesia por el Deán y Cabildo, para la educación de los ministros del coro y altar, confirmados por nuestro Muy Santo Padre Urbano Octavo.* Sevilla, Juan Francisco de Blas de Quesada, 1736, pág. 40, Impreso 63-1-5. Citado en ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica.* Op. Cit., pág. 131.

<sup>307</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares.* Libro 198, fol. 10, 12-1-1835. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares.* Vol. V, 1831-1938. Op. Cit., págs. 79-80.

<sup>308</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares.* Libro 190, fol. 73v, 24-4-1827. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares.* Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit., pág. 1281.

<sup>309</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares.* Libro 185, fol. 46, 21-6-1822. En *Ibíd.*, págs. 1211-1212.

<sup>310</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares.* Libro 186, fol. 21, 6-3-1823. En *Ibíd.*, págs. 1215.

Este fue el caso de Antonio José Fonseca, colegial que se perfeccionó en el violín con Cecilio Castaño violín primero de la capilla musical, con la obligación de asistir cuando hubiese orquesta y diariamente para tocar el violín<sup>311</sup>; de Manuel Andrade que en 1827 fue agregado como trompa a la capilla musical siendo colegial<sup>312</sup>; o el de Antonio Lugo quien, después de llevar diez años en el colegio de San Isidoro, primero como seise y después como colegial, en 1831 solicitó al cabildo un puesto en la capilla musical como músico bajón<sup>313</sup>.

En el siglo XIX la Catedral, y por extensión el colegio catedralicio, se vieron seriamente afectados por las epidemias, las sucesivas guerras y las desamortizaciones. En 1819 los colegiales y el personal del colegio fueron alistados por primera vez para servir al ejército en las guerras carlistas:

Se leyó informe de los Señores de Negocios y Señor Visitador del Colegio sobre el Oficio del Señor Don Mariano Lafuente teniente primero en que pide lista de todos los Colegiales y Criados solteros del Colegio de San Miguel que tengan la edad de diez y siete, a treinta y seis años cumplidos, para con ella completar el alistamiento que se está haciendo, para la Quinta de Ejercito. Y la Diputación es de dictamen se conteste al Sr. Teniente primero que los Colegiales del de San Isidoro que vulgarmente se llama de San Miguel han sido siempre exentos de todo servicio militar, y tanto que en épocas muy apuradas, no se ha verificado ningún alistamiento, por los fundamentos que se han expuesto de su posesión, que esta exención no está derogada por la adición echa a la ordenanza de reemplazos en 21 de Enero de este año, porque ella procede de ser este Colegio Seminario Conciliar, y por tal ha sido, y es estimado. Y que habiéndose solicitado por el Cabildo la erección de él se obtuvo Bula del Sr. Urbano Octavo concediéndoselo, por lo que, y estando mandado por el Sto. Concilio de Trento que se establezcan en todas las Iglesias Metropolitanas Seminarios Conciliares, los cuales se ocupan en el servicio de la Iglesia, es bien notorio que los alumnos de él se emplean, y cumplen con lo ordenado; Y el Cabildo lo aprobó como viene<sup>314</sup>.

---

<sup>311</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 182, fol. 59, 30-3-1819. En *Ibíd*, pág. 1166.

<sup>312</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 190, fol. 203v, 24-10-1827. En *Ibíd*, págs. 1296-1297.

<sup>313</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 194, fol. 114, 11-7-1831. En MONTERO MUÑOZ. M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 13.

<sup>314</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 182, fol. 74, 28-4-1819. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 1168.

Este documento muestra la realidad social que se vivía en Sevilla. Si el ejército recurría a alistar a los colegiales y al personal del San Isidoro, a pesar de estar dispensados de ello por una bula del papa Urbano VIII, estaba motivado porque la población había sido diezmada por las epidemias de principio de siglo y por la Guerra de Independencia. Obviamente, el cabildo, alegando la dispensa que disfrutaba el colegio, recurrió el oficio pues hubiese supuesto la debacle del coro de canto llano y de la capilla de música.

En 1822 el cabildo, ante la imposibilidad de hacerse cargo de su manutención, aprobó que los colegiales fueran enviados a sus casas y volviesen a ser alumnos externos, mientras que continuaban residiendo en la institución los seises, el rector y el maestro de seises: “el Cabildo en su vista lo aprobó como viene, y acordó que por lo que hace al Colegio quedará desocupado desde 1º de Febrero quedando solo el Rector y Maestro de Seises”<sup>315</sup>. A partir de 1822, los autos capitulares de la Catedral reflejan las vicisitudes que vivió el colegio de San Isidoro y el abandono e indigencia con que vivían los colegiales. También se hacen eco de más de un altercado entre los colegiales y el rector, que debía ser consecuencia de la situación en la que aquellos se encontraban<sup>316</sup>. A pesar de los intentos para restablecer la institución, las condiciones económicas que sufría la Catedral no sólo lo impidieron, sino que desembocaron en el cierre definitivo del colegio en 1837. Esto se refleja en el informe sobre reformas y reducciones en los gastos de culto:

Por lo que hace al artículo 9º se acordó que quede reducido a 12 el número de Colegiales, con la denominación de Mozos de Coro, respecto a quedar extinguido el Colegio, y que además se conserven los 6 Seises por considerarse precisos, con la dotación unos y otros de tres reales diarios cada uno, y el más antiguo de los primeros hará de Rector, cuya plaza se suprime, y prefiriéndose entre los actuales, los más antiguos, que no desmerezcan a juicio del Sacristán Mayor, entre los que quieran subsistir en los términos expresados y quedando la dirección de los Seises a cargo del Maestro de Capilla, como hasta aquí<sup>317</sup>.

En 1884 el cardenal Ceferino González consiguió reabrir el colegio catedralicio, aunque con una situación mucho más menesterosa que antaño<sup>318</sup>. A pesar de las

---

<sup>315</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 185, fol. 6v, 24-1-1822. En *Ibíd*, pág. 1206.

<sup>316</sup> Véase MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*; y MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*

<sup>317</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 200, fol. 180, 18-8-1837. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 112-113.

<sup>318</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 727.

circunstancias adversas vividas por el colegio de San Isidoro, o colegio San Miguel, durante el siglo XIX recibieron formación en sus aulas músicos como: el tenor y compositor Manuel García, quien recibió lecciones del maestro de capilla Antonio Ripa; el compositor de música sagrada, Francisco Xavier Rodríguez y Muela, que estudió con el también maestro de capilla Domingo Arquimbau; el pianista José Miró, alumno de Eugenio Gómez; o Joaquín Turina y Luis Leandro Mariani discípulos del maestro de capilla Evaristo García Torres<sup>319</sup>.

#### 4.3. EL RESTO DE MIEMBROS DE LA CAPILLA MUSICAL

Desde el siglo XV, las capillas musicales catedralicias eran responsables del canto de órgano, o música polifónica. Su intervención tenía lugar en los cultos y ceremonias de las festividades importantes, contribuyendo a un mayor realce de estas. La capilla musical de la Catedral de Sevilla estaba formada por el maestro de capilla, los organistas, los cantores, los cantoricos o “seises” y los instrumentistas. Desde el surgimiento de la capilla musical el cabildo catedralicio se preocupó de su funcionamiento musical y por la buena convivencia de sus miembros. Esta inquietud impulsó al cabildo a dictar en 1643 el reglamento *Lo que han de guardar y cumplir el maestro de capilla y músicos de esta Santa Iglesia, los que al presente son y de hoy más vinieren en la dicha Iglesia*, un conjunto de normas que debían cumplir todos los miembros de la capilla musical, incluido el maestro de capilla<sup>320</sup>.

##### 4.3.1. *El maestro de capilla*

El puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, inherente al surgimiento de los seises, fue constituido en 1439 por la bula *Ad exequendum*, firmada el 24 de septiembre de 1439 por Eugenio IV. Desde ese momento la ración número veinte se dividió en dos medias raciones: una para el maestro de capilla y la otra para el mantenimiento de los seises. El maestro de capilla es la figura más estudiada en los

---

<sup>319</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “La Enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del XIX”. *Temas de Estética y Arte*, nº 25, Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 2011, págs. 148-149. Véase MORENO MENGÍBAR, Andrés. “Manuel García, el primer músico romántico: los avatares por medio mundo del genial cantante y compositor sevillano”. *Andalucía en la historia*, nº 26, 2009, págs. 76-80; ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2014; CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*

<sup>320</sup> A.C.S. Sección IX: Fondo Histórico General. Leg. 147, doc. 6. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, págs. 103-105.

trabajos monográficos sobre la música en las catedrales. De los maestros de capilla del siglo XIX destacan los trabajos realizados sobre Domingo Arquimbau y Evaristo García Torres<sup>321</sup>.



Figura 10. GALLEGOS Y ARNOSA, José (1857-1917). *Dirigiendo el coro de la iglesia* (1909). Óleo sobre panel, 26,7 x 40,6 cm. Colección privada.

En el siglo XIX, al igual que en los precedentes, el maestro de capilla era responsable, además de la instrucción y tutelaje de los seises, de la formación musical de los integrantes de la capilla musical, así como de la dirección de esta (Fig. 10) y de componer todas las obras que se le encargaban para las diferentes celebraciones en la Catedral. En el edicto de oposición al magisterio de capilla que se aprobó en el cabildo en 1828 se especifican las obras que el maestro de capilla debía componer: “componer cada año dos Misas, y dos Salmos con orquesta, y la música de un Villancico de los que cantan los Seises en cada una de las Octavas del Corpus, Concepción, y Triduo de Carnestolendas, y cada dos años un Miserere a toda orquesta”<sup>322</sup>. Por ende, este documento muestra el repertorio musical que se interpretaba en la Catedral en esa fecha.

<sup>321</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*; y CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.* Ambas tesis dedican una primera parte al funcionamiento general de la música en la Catedral de Sevilla y una segunda a la vida y la obra musical del maestro de capilla.

<sup>322</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 113v, 27-8-1828. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit.*, págs. 1316-1317.



La labor compositiva del maestro de capilla requería de una amplia formación en armonía, composición y orquestación, de ahí la dureza de las oposiciones para acceder al puesto. La *Memoria de lo que se ha de pedir para el examen del maestro de capilla* de 1624 presenta los requisitos que debían superar los aspirantes en unas pruebas que duraban varios días<sup>323</sup>. Si se comparan estos requisitos de 1624 con las oposiciones de 1864 de Evaristo García Torres, último de los maestros que tuvo la Catedral de Sevilla en el siglo XIX<sup>324</sup>, puede comprobarse las similitudes entre ambas. Las oposiciones de 1864 tuvieron cuatro pruebas, de entre diez y veinticuatro horas de duración cada una, en las que los aspirantes debían que componer versos, himnos, motetes y antifonas. La principal diferencia entre ambas es la instrumentación requerida, pues en las de 1864 algunos de los ejercicios debían ser escritos para una plantilla de orquesta romántica.

Además, el maestro de capilla, como máximo responsable musical, presidía los tribunales de las oposiciones a las prebendas de música: la de organista primero, la de los cantores prebendados y, una vez jubilado, si su salud se lo permitía, las de maestro de capilla que designarían a su sucesor en el puesto. Este fue el caso de la oposición a maestro de capilla que la Catedral convocó en 1828. El cabildo nombró presidente del tribunal a Domingo Arquimbau, maestro de capilla jubilado ya en ese momento; Manuel Sanclemente, organista primero, y Eugenio Gómez, organista segundo fueron los otros miembros del tribunal<sup>325</sup>. Diferente fue lo sucedido en las oposiciones a prebenda de órgano de 1813. En esta ocasión los miembros del tribunal fueron: el maestro de seises, Luis Rodríguez Infante; Pedro Lagrava, tenor y músico prebendado más antiguo en esa fecha; y Pedro Santamant, el organista segundo. Teniendo en cuenta que la costumbre de la Catedral de Sevilla era que el maestro de capilla presidiese las oposiciones a músicos, la presencia del maestro de seises en sustitución de Arquimbau hace suponer la enfermedad de este. El verdadero motivo de que no estuviese Arquimbau fue que se excusó porque entre los opositores se encontraba su sobrino, Ignacio Ducassi<sup>326</sup>. El maestro de capilla también era el encargado de examinar a todos los músicos asalariados

---

<sup>323</sup> *Memoria de lo que se ha de pedir para el examen del maestro de capilla*. A.C.S. Sección IX: Fondo Histórico General. Leg. 125, doc. 15. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. Op. Cit., pág. 101.

<sup>324</sup> Estas oposiciones serán estudiadas en el siguiente apartado de este capítulo, pues Eugenio Gómez formó parte del tribunal y además fue el encargado de diseñar las pruebas.

<sup>325</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 166v, 17-11-1828. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, Op. Cit., pág. 1323.

<sup>326</sup> A.C.S. *Autos de canónigos in sacris*. Libro 288, fol. 7, 27-9-1813. En *Ibíd*, pág. 1455.

aspirantes a ingresar en la capilla musical y a los aspirantes a seises y colegiales del San Isidoro. De todas estas pruebas emitía un informe al cabildo, donde se votaba con habas blancas y negras la aceptación de los músicos examinados.

En el siglo XIX el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla estuvo ocupado por una importante nómina de compositores: Domingo Arquimbau (1790-1829), Francisco Andreví y Castellar (-1830)<sup>327</sup>, Miguel Hilarión Eslava (1832-1847) y por último Evaristo García Torres (1864-1902)<sup>328</sup>. Entre 1847, fecha de la marcha de Eslava a Madrid, y 1864 los problemas económicos impidieron convocar la plaza de maestro de capilla, haciéndose cargo del puesto durante ese tiempo el maestro de seises Ramón Miret<sup>329</sup>.

De una u otra forma, Eugenio Gómez coincidió con los cuatro maestros de capilla que la Catedral de Sevilla tuvo durante el siglo XIX. En primer lugar, cuando Gómez aprobó las oposiciones a organista segundo en 1814, Domingo Arquimbau formó parte del tribunal que le examinó. Desde entonces y hasta 1828, fecha de la jubilación del maestro de capilla, ambos fueron compañeros en la Catedral. En 1830 junto a Arquimbau, entonces recién jubilado del cargo de maestro de capilla, y Manuel Sanclemente, organista primero, formó parte del tribunal de la oposición a maestro de capilla de ese año a la que se presentaron Andreví y Eslava<sup>330</sup>, coincidiendo con ambos durante el tiempo que ocuparon el puesto de maestro de capilla. De este momento data la relación de amistad y colaboración musical que Gómez y Eslava mantuvieron de por vida. Por último, en 1864, nueve años después de jubilarse del puesto de organista segundo, Gómez formó parte del tribunal de la oposición a maestro de capilla por la que Evaristo García Torres accedió al puesto en dicho año.

---

<sup>327</sup> Sólo ocupó el puesto dos meses, abandonándolo para ser maestro de la Capilla Real de Madrid.

<sup>328</sup> Sobre estos maestros de capilla pueden consultarse: MONTERO MUÑOZ, María Luisa. “El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla”. *Espacio y tiempo*, nº 28, 2014, págs. 59-70; AYARRA JARNE, José Enrique. *Hilarión Eslava en Sevilla. Op. Cit.*; CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*

<sup>329</sup> En 1864 Ramón Miret era el maestro de seises y fue requerido como miembro del tribunal de las oposiciones que se convocaron ese año para el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libros de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*. Libro 315 (2), fol. 50v. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 192.

<sup>330</sup> Véase el apartado “Eugenio Gómez: organista segundo de la Catedral de Sevilla (1814-1855)” de este capítulo.

#### 4.3.2. *Los cantores*

El conjunto de cantores de la capilla musical estaba integrado por bajos, tenores, contraltos y tiples. Estaban obligados, como mínimo, a un ensayo semanal de mañana y tarde, bajo las órdenes del maestro de capilla, y eran multados si no lo cumplían<sup>331</sup>. Desde el siglo XVI cuatro de ellos son medio racioneros. Tres de estas prebendas se crearon en 1560 por reducción de la canonjía número veinte del coro del deán, ocupada por Don Fernando Ramírez, en tres medias raciones destinadas a un tiple primero, un tiple segundo y un bajo. La petición partió del propio canónigo alegando para ello: que la capilla de música era de gran necesidad para la grandeza de la Catedral; que en otras sedes existían prebendas destinadas a los cantores, motivo por el que los cantores preferían ir a otras catedrales antes que a Sevilla, y que para tener buenos cantores eran necesario dotar a las plazas de grandes salarios<sup>332</sup>. Estos puestos de cantores beneficiados fueron ratificados por la bula de Pio IV, firmada en Roma el 12 de diciembre de 1560<sup>333</sup>. Poco después, en 1572, mediante la reducción de la media ración número ocho del coro del deán, se dotó una prebenda más para un cantor famoso, ocupada por un tenor o un contralto<sup>334</sup>. A estos cuatro puestos se accedía mediante oposición, como corresponde a las plazas de músicos prebendados, y era requisito indispensable estar ordenados como sacerdotes. A los cuatro cantores racioneros se unían los veinteneros del coro del canto llano, músicos asalariados que debían realizar un examen para ser aceptados y otros contratados cuando la ocasión lo requería, como para el canto de los Misereres, las Pasiones o las Misas Solemnes<sup>335</sup>.

Según Isusi Fagoada la voz de tenor era la más común entre los cantores, juicio que proviene de la cantidad de músicos que aspiraron a ocupar plaza ese puesto en la Catedral de Sevilla y el promedio de tenores con que contaba la capilla musical<sup>336</sup>. Por el contrario, las voces de contralto y tiple eran las más complicadas de conseguir pues, ante la prohibición de incluir a las mujeres en el culto litúrgico, eran asumidas por cantores

---

<sup>331</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, págs. 723-724.

<sup>332</sup> A.C.S. Sección I: Fondo Histórico General. Leg. 221, doc. 39. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 113.

<sup>333</sup> A.C.S. Sección IX: Fondo Histórico. Leg.198, doc. 3. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 113.

<sup>334</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 113.

<sup>335</sup> *Ibíd*, págs. 124-125.

<sup>336</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica. Op. Cit.*, pág. 95.

adultos castrados y niños. Según Martín Moreno, el Papa Clemente XIV prohibió la castración en 1769 y permitió que las mujeres interpretasen las partes de tiple y contralto. A partir de esa fecha, los castrados comenzaron a desaparecer de las catedrales<sup>337</sup>. Respecto a este asunto, Isusi Fagoada opina que los tiples castrados estuvieron presentes en la Catedral de Sevilla hasta finales del siglo XVIII y añade que a lo largo de esta centuria los tiples primeros fueron todos italianos y los tiples segundos españoles<sup>338</sup>.

La explicación de este último dato estriba en que, si bien en siglos precedentes España había importado cantores castrados a Italia, en el siglo XVIII Italia se había convertido en un país de referencia en las técnicas de castración de niños, por lo que los tiples más solicitados por las catedrales españolas eran los de procedencia italiana. No obstante, la revisión de los autos capitulares de la Catedral de Sevilla desmiente las opiniones vertidas por Martín Moreno e Isusi Fagoada sobre la presencia de castrados en las catedrales. La realidad es que la Catedral de Sevilla comenzó el siglo XIX con cantores castrados ocupando los puestos de voces agudas y hecho que continuó, cuanto menos, hasta mediados de la centuria; además siguió vetada la participación de las mujeres en el coro. La siguiente tabla refleja los cantores integrantes de la capilla musical en 1814, año de la llegada de Eugenio Gómez a la Catedral de Sevilla. Entre los datos aportados se ha incluido la cuerda que ocupan, el salario que perciben y otras observaciones que se han considerado de interés (Fig. 11):

NOMBRE	PUESTO	AÑO DE NOMBRA MIENTO	SALARIO ANUAL EN 1814	OBSERVACIONES
LONGARINI, Juan Bautista	Tiple	1803	15.000 reales	El cabildo le relevó de su cargo en 1818 concediéndole una pensión de 5.000 reales anuales
MAYO, Felipe	Tiple 2º	1809	800 ducados	En 1814 se le aumentaron 100 ducados de salario anual a su sueldo de 700 ducados
GARCÍA, Manuel	Contralto	1787	600 ducados	Falleció en 1817
PALACIO, Pedro	Contralto	1802	800 ducados	Falleció en 1833
SANCHÍS, Ambrosio	Contralto	1800	230.499 maravedíes	Prebendado, desde su nombramiento ocupa la media ración nº 8

<sup>337</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza editorial, 1985, pág. 26.

<sup>338</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica. Op. Cit.*, pág. 92.

CAPÍTULO I

TAFUECO, Luis	Contralto	1772	300 ducados	Jubilado en 1827 tras 55 años de servicio
CARVALLO, José Feliciano	Tenor	1796	500 ducados	En 1815 pasa a ser racionero
ESCOBAR, Juan	Tenor	1767	200 ducados	Además, cobra una parte extra por algunas participaciones en la capilla musical. Muere en Olivares en 1830
ESQUIVEL, Miguel	Tenor	1798	250 ducados	Jubilado en 1829 por haber servido en la Catedral 30 años
LACRUZ, Domingo	Tenor	1814	700 ducados	Jubilado en 1833 con la mitad del sueldo
LAGRAVA, Pedro	Tenor	1782	299.388 maravides	Desde 1787 es medio racionero, disfruta de la tercera parte de la Canonjía 12. Se jubila en 1814
REDONDO, Manuel	Tenor	1764	300 ducados	Fallece en 1820
MORENO, José	Bajo	1779	326.810 maravedies	En 1796 se le otorga una prebenda, media ración proveniente de la Canonjía nº 12. Desde 1802 sustituye al maestro de capilla en las enfermedades y permisos de este. Se jubiló en 1827 después de 40 años de servicio
TORRAMILANS, José	Bajo	1804	800 ducados	En 1802 se le nombró veintenero con la obligación de cantar en la capilla de música. En 1804 se le nombró en la plaza de bajo segundo de la capilla y en 1819 fue nombrado en la capellanía de escalas

Figura 11. Músicos de voz de la capilla musical en 1814<sup>339</sup>.

En la tabla puede observarse que en 1814 había dos tiple y cuatro contraltos. El dato donde sí hay coincidencia con el estudio de Isusi Fagoada es el relativo a la procedencia de los tiple: el tiple primero, Juan Bautista Longarini, era italiano, y el tiple segundo, Felipe Mayo, español. Sin duda, la explicación es la misma.

#### 4.3.3. *Los instrumentistas*

La inclusión de instrumentistas en la capilla musical catedralicia data del siglo XVI. En primer lugar, surgieron los ministriles que ejecutaban instrumentos de viento y percusión: chirimías, sacabuches, trompetas, timbales, tambores y panderos. Según Bejarano Pellicer, en un principio estos no pertenecían a la plantilla de músicos

<sup>339</sup> Datos extraídos de A.C.S. Sección IV: Fábrica. *Libros de salarios de los músicos. 1679-1832*. Tomo II. Libro 14786 (767). En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. Op. Cit., págs. 134-140.

asalariados de la Catedral, eran contratados puntualmente para algunas ceremonias y normalmente procedían de las capillas de las familias nobles<sup>340</sup>. Esto se constata en los autos capitulares catedralicios de 1507: “En lunes XVI días del mes de agosto del sobredicho año [...] mandaron Sus Mercedes dar a los ministriles del duque mil maravedíes por el trabajo que tomaron el día de Santa María en ir en la procesión tañendo”<sup>341</sup>. A partir de 1526 tres chirimías y dos sacabuches se convirtieron en asalariados de la Catedral. El conjunto de ministriles estaba obligado a ensayar dos días a la semana, en sesiones de dos horas como mínimo de mañana y tarde. Su cometido musical, bajo la dirección del maestro de capilla, era doblar o suplir a las voces del coro, alternar con el coro y el órgano y, cuando la ocasión lo requería, interpretar repertorio instrumental específico para ministriles<sup>342</sup>.

A finales del siglo XVII se incorporan instrumentos de cuerda en las capillas catedralicias españolas. El primero de ellos fue el arpa, con el cometido de realizar el bajo continuo acompañando a las voces. En muchas de estas, con la intención de evitar un sueldo, el oficio de arpista se unió al de segundo organista, o al de cantor, ocurriendo en ambas opciones que la misma persona ocupaba dos puestos. El uso del arpa en la capilla instrumental continuó hasta el siglo XVIII<sup>343</sup>. Es decir, el arpa se incluyó en las catedrales a la vez y con la misma función que en las orquestas de corte europeas. A la Catedral de Sevilla llegó con cierto retraso; su uso para acompañar villancicos se menciona en las actas capitulares de 1655<sup>344</sup>.

A pesar de que los instrumentos de cuerda frotada se incorporaron a la capilla musical de la Catedral de Sevilla con cierto retraso respecto a otras catedrales europeas, estos serán el eje central de los instrumentos de la capilla en el siglo XVIII. A lo largo de esta centuria la sede hispalense contó con una orquesta de treinta y siete músicos aproximadamente, un número elevado en comparación con otras catedrales españolas, lo

---

<sup>340</sup> BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. *Op. Cit.*, pág. 205.

<sup>341</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 4, fol. 240. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 724.

<sup>342</sup> A.C.S. *Estatutos de 1569*. Leg. 123, cajón 40, nº 2, fol. 111. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 725.

<sup>343</sup> LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII* (Vol. III). Madrid, Alianza Música, 2004, pág. 59.

<sup>344</sup> SUÁREZ MARTOS, Juan M<sup>a</sup>. *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. *Op. Cit.*, pág. 209.

cual demuestra el estatus que aún conservaba esta institución<sup>345</sup>. Diecisiete cantores formaban el coro polifónico: once adultos (tres triples, tres contraltos, cuatro tenores y un bajo) y seis niños. Entre los instrumentistas había dos o tres organistas, entre dos y seis bajones, dos intérpretes de chirimías y cornetas, dos oboes y un número variable de músicos de cuerda<sup>346</sup>.

Ya en el siglo XIX la plantilla instrumental de la capilla musical en una catedral de prestigio española incluía dos violines, una viola, dos oboes, dos trompas, un bajón, un violón, un contrabajo y acompañamiento, que en la música eclesiástica era labor del órgano. A estos instrumentos se unieron progresivamente flautas, clarinetes y fagots en sustitución de los bajones<sup>347</sup>. Estos fueron los instrumentos que formaban parte de la capilla musical de la Catedral de Sevilla a principios del siglo XIX. De estas plazas, unas veinticinco aproximadamente, diez eran puestos asalariados y el resto eran supernumerarios o contratados ocasionales para ampliar la orquesta. Los supernumerarios recibían una retribución de la Catedral por su trabajo. Los asalariados difieren de los racioneros o medio racioneros en que estos eran beneficiarios de una parte de las rentas capitulares, mientras que el sueldo de los asalariados era fijado por el cabildo catedralicio<sup>348</sup>. La siguiente tabla recoge los datos referentes a los instrumentistas que formaban parte de la capilla musical en 1814, año de la llegada a Sevilla de Eugenio Gómez (Fig. 12). Además del puesto que ocupaban, se aporta los datos del año de su contratación, el sueldo que cobraban en 1814 y otras observaciones que se han considerado de interés:

NOMBRE	PUESTO	AÑO NOMBRA MIENTO	SALARIO ANUAL EN 1814	OBSERVACIONES
ALMACHAR, Juan	Violoncello	1784		

<sup>345</sup> Por ejemplo, la Catedral de Ávila tuvo entre veinte y dieciséis músicos entre 1720 y 1740: LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, SEdeM, 1978; y la Capilla Real de Granada contaba con veinte músicos en 1758: RAMOS LÓPEZ, Pilar. “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”. *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. I, págs. 669-690.

<sup>346</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Op. Cit., págs. 76-77.

<sup>347</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. Op. Cit., págs. 181-202.

<sup>348</sup> CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres*. Op. Cit., pág. 80. Véase también AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. Op. Cit., pág. 725.

CAPÍTULO I

CASTAÑO, Cecilio	Violín 1º bajón	1808	800 ducados	Nombrado en 1808 en la plaza de bajonista con un salario de 300 ducados anuales. En 1815 accede a la plaza de primer violín, sucediendo a Nicolás Núñez. Obligación de asistir cuando haya orquesta y enseñar a los seises y colegiales
COLA, Ramón	Violoncello	1801	500 ducados	Obligación de asistir diariamente al facistol y tocar en las funciones de orquesta
FERNÁNDEZ Joaquín	Oboe violín	1801	300 ducados	Obligación de tocar el violín en todas las funciones de orquesta
GARCÍA, José	Contrabajo bajón violín	1803	700 ducados	Nombrado en 1803 en la plaza de contrabajo con salario de 300 ducados anuales con la obligación de tocar en el facistol. En 1812 pasó a la plaza de segundo bajonista, con el salario y obligaciones que señala el Plan de Música. En 1815, cuando Cecilio Castaño pasa a ocupar la plaza de 1º violín, ocupa la de bajón primero.
NÚÑEZ, Nicolás	Oboe violín bajón	1784	700 ducados	Obligación de asistir con el violín en las primeras clases y en las demás funciones tocar el oboe o el bajón a criterio del maestro de capilla o según las necesidades del coro.
RAMÍREZ, Manuel	Bajón	1813	400 ducados	
SANTILLANA Pedro	Bajón	1813	300 ducados	
TASCÓN Fco. Javier	Bajón violín	1786	550 ducados	Obligación de tocar el violín en las funciones de orquesta
TASCÓN Ramón	Bajón	1813	400 ducados	El 9 de julio del mismo año abandonó el puesto por tener el mismo salario en su iglesia de Antequera con menos trabajo.
VILA José Manuel	Oboe	1795	700 ducados	
XIMÉNEZ Francisco	Bajón	1775	450 ducados	
XIMÉNEZ Manuel	Oboe	1801	400 ducados	En 1823 seguía en su plaza
ZABALA Manuel	Contrabajo organista	1812	600 ducados	Obligación de alternar en el órgano con José García. En 1830 le sucede su hijo Nicolás Zabala, hasta ese momento organista de la Colegiata del Salvador



Figura 12. Músicos de instrumento de la capilla musical en 1814<sup>349</sup>.

Entre los datos que aporta esta tabla de los músicos que formaban parte de la capilla musical catedralicia en 1814, puede observarse que los sueldos oscilan entre los ochocientos ducados de Cecilio Castaño, el primer violín de la capilla musical, y los trescientos del bajón Pedro Santillana. Es destacable la versatilidad de algunos de ellos al tocar más de un instrumento y que, en estos casos, los salarios que percibían eran más altos, destacando Cecilio Castaño, violín y bajón, José García, contrabajo, bajón y violín, y Nicolás Núñez, oboe, violín y bajón. Esta flexibilidad contrasta notablemente con la organización que parece ser existió en las capillas durante la época moderna. No obstante, las sucesivas vicisitudes económicas que sufrió la iglesia a lo largo del siglo fueron menguando la cantidad de instrumentistas con los que la capilla musical podía contar.

#### 4.4. LA SITUACIÓN ECONÓMICA DE LA CATEDRAL EN EL SIGLO XIX

Durante siglos la Catedral de Sevilla fue relevante por sus maestros de capilla y por la música que estos componían. Igualmente destacaba su ceremonial, el cual era referente para otras catedrales españolas y también era seguido por la Colegiata del Salvador, segundo templo en importancia de la ciudad, y otras colegiatas dependientes del arzobispado sevillano como las de Antequera, Carmona o Utrera entre otras. Según Montero Muñoz, esto era consecuencia de la riqueza de la Archidiócesis de Sevilla, cuyas rentas convertían a los miembros del cabildo en uno de los estamentos eclesiásticos más ricos de España, solamente superados por la sede primada de Toledo. Los ingresos de la Catedral sevillana provenían de los bienes territoriales, los diezmos, los derechos de estola, las capellanías y las limosnas<sup>350</sup>. A pesar del pasado de esplendor económico, durante el siglo XIX la Catedral, al igual que ocurrió en otras sedes españolas, se vio afectada por una serie de circunstancias que mermaron considerablemente sus ingresos. La situación de decadencia que vivía Sevilla a principios del siglo XIX no haría más que agravarse en décadas posteriores, afectada por las epidemias que diezmaron la población y la inestabilidad política.

---

<sup>349</sup> Datos extraídos de A.C.S. Sección IV: Fábrica. *Libros de salarios de los músicos. 1679-1832*. Tomo II. Libro 14786 (767). En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. Op. Cit., págs. 134-140; y en MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830*. Op. Cit.

<sup>350</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829*. Op. Cit., págs. 202-206.

Dos de los factores más determinantes que afectarían negativamente a la iglesia durante este siglo serían: la Guerra de la Independencia (1808-1814) y las Guerras Carlistas, que supusieron un duro golpe al patrimonio eclesiástico<sup>351</sup>; y, sobre todo, la desamortización promulgada por Mendizábal en 1837<sup>352</sup>. El decreto, firmado por el entonces ministro de hacienda pública Juan Álvarez Mendizábal, suprimió las comunidades religiosas de ambos sexos y expropió sus bienes, como medio para afrontar la situación económica en que España había quedado tras las guerras carlistas. Así, los bienes eclesiásticos fueron considerados bienes de propiedad nacional por ley en 1837. Estos factores afectarían al presupuesto dedicado al culto y, obviamente, a la música y a la capilla musical que la interpretaba. Según Virgili Blanquet, a pesar de estos problemas económicos, las catedrales hicieron esfuerzos para mantener la calidad de sus capillas musicales, así como el número de integrantes de estas<sup>353</sup>. Frente a esta opinión, la realidad fue que esto difícilmente se consiguió y las capillas musicales se redujeron. Muestra de ello fue lo acontecido en la capilla musical de la Catedral de Toledo, que en 1838 pasó de contar con una treintena de músicos a tener solamente a cuatro en plantilla, contratándose eventualmente a músicos despedidos anteriormente para las festividades mayores<sup>354</sup>.

Para el caso sevillano, se requirieron diferentes planes de reorganización del gasto, entre ellos sucesivos Planes de Música, que se unían a otras medidas de ajuste de inicios de siglo. Así, en el Plan de Música de 1802 el maestro de capilla propuso “suplir la

---

<sup>351</sup> Entre los destinos de las rentas de la Catedral de Sevilla, el más gravoso era la contribución a la Hacienda Real. Desde 1340 la iglesia pagaba un impuesto llamado Tercias Reales a la Hacienda Real. Además, la iglesia sevillana contribuía a la Corona con otras cargas fiscales. Desde finales del siglo XVIII los subsidios extraordinarios que la Corona le requería para financiar el sostenimiento de los ejércitos durante las sucesivas guerras mermaron la economía de la Archidiócesis sevillana. MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, págs. 206-209.

<sup>352</sup> Sobre los efectos de la desamortización en Sevilla puede consultarse: LAZO DÍAZ, Alfonso. “La desamortización eclesiástica en la provincia de Sevilla: estudio de las fuentes”. *Moneda y Crédito*, nº 1000, Madrid, 1967, págs. 91-103; LAZO DÍAZ, Alfonso. *La desamortización de las tierras de la Iglesia en la provincia de Sevilla (1835-44)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1970. ROS CARBALLAR, Carlos. *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992. Un trabajo más reciente sobre la repercusión que las desamortizaciones tuvieron en la música es: MYERS BROWN, Sandra. “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Revista de Musicología*, vol. 28, 1, 2005, págs. 310-327.

<sup>353</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202.

<sup>354</sup> CARRERAS, Juan José. “El siglo XIX musical”. En CARRERAS, JUAN JOSÉ (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 34-150.

necesidad de tiples, con dos seises más, dedicados a este solo objeto”<sup>355</sup>; en 1811, para ahorrar gastos, se redujo la solemnidad de algunas funciones. A partir de este momento se usaría “canto llano en los semidobles, fabordón<sup>356</sup> en los dobles, segundas clases y aparatos de primera clase<sup>357</sup> y orquesta en las primeras clases propias”<sup>358</sup>. Es decir, en las funciones de menor rango se empleaba el canto llano, en las de rango intermedio el canto llano se adornaba con la técnica de fabordón y solamente intervenía la orquesta en las festividades más importantes; y en 1822, debido a las consecuencias económicas de la guerra, el maestro de capilla Domingo Arquimbau presenta al cabildo un plan para economizar los gastos en Semana Santa:

Se leyó informe de la Diputación de Hacienda y del Sr. Protector de la Capilla de Música sobre el Plan presentado por el Maestro de Capilla para economizar los gastos de Semana Santa y dicha Diputación dice esta conforme en que las se sirvan como manifiesta dicho Plan dispensándose los versos de segundillo. También lo está con respecto a las Lamentaciones, y que se convide para ellas un tiple, un Tenor y un Violín para que todo el costo que se aumenta son sesenta reales por lo que hace a los Misereres grandes opina la mayoría que sean iguales al de Jueves Santo porque así completas se ahorran cuatrocientos reales convidándose las dos voces que propone. Y oído este informe acordó el Cabildo vuelva a la misma Diputación con llamamiento<sup>359</sup>.

La consecuencia de toda esta situación fue, por una parte, la reducción de los integrantes de la capilla musical y, por otra, la reducción del salario de los músicos que continuaban al servicio de la Catedral. La reducción progresiva de la capilla musical podría ser contradictoria con el repertorio de obras que se interpretaban en las catedrales en esos momentos, el cual utilizaba una amplia platilla orquestal. La explicación estriba en que estas obras, vinculadas exclusivamente al culto de las festividades mayores, eran

---

<sup>355</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 165, fol. 32, 10-2-1802. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit., pág. 741.

<sup>356</sup> Aunque en la práctica es una técnica polifónica, pues suenan varios sonidos a la vez, el fabordón difiere del canto polifónico. Se trata de un adorno del canto llano que, con una textura homorítmica y acórdica, se improvisaba sobre los tonos salmódicos. SUÁREZ MARTOS, Juan M<sup>a</sup>. *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Op. Cit., 2005, pág. 153.

<sup>357</sup> Según el maestro de ceremonias de la Catedral Sebastián Vicente Villegas. la clasificación de los ritos dependía de la importancia de la fiesta a la que estaban asociados. Este rango de mayor a menor es: doble de primera clase, doble de segunda clase, doble (que puede ser mayor o menor), dominicas, semidobles, simple y feria (la feria se divide en ferias *per annum* y ferias de Adviento, Cuaresma, Vigilias y Témperas). *Ibid*, pág. 152.

<sup>358</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 174, fol.70. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830, Sevilla. Op. Cit., pág. 966.

<sup>359</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 185, fol. 15, 5-3-1822. Citado en *Ibid*, pág. 1207.

interpretadas por orquestas eventuales formadas por músicos supernumerarios, contratados para la ocasión. Es así como surgió la figura del “festero”. En la primera mitad del siglo XIX fue la persona encargada de localizar, contratar, coordinar y pagar a los músicos, además de escoger el repertorio que se interpretaba con orquesta en las catedrales<sup>360</sup>.

Respecto al sueldo de los músicos que seguían vinculados a la Catedral, los primeros en verse afectados fueron los músicos prebendados, aquellos que percibían una parte de la renta anual de la mesa capitular, que vieron mermada su retribución anual hasta el punto de necesitar pedir al cabildo una dotación mensual extra para poder subsistir. Este fue el caso del organista primero Manuel Sanclemente, a quien el cabildo le concedió un sobre sueldo de seis mil reales mientras que las rentas de las prebendas no aumentasen. El informe del cabildo en respuesta a su solicitud describe la decadencia de las rentas de la Catedral en 1828:

Llamado el Cabildo ante *diem* para oír el informe de la Diputación de Hacienda sobre la solicitud del primer Organista Don Manuel San Clemente, que se le cometió en el día 1º del corriente, y habiéndolo presentado por su Cuaderno, es de dictamen, que por ahora y mientras subsista la extraordinaria decadencia de las Rentas de las Prebendas, podrán señalarse al dicho Organista el sobre sueldo, o aumento de Seis mil reales anuales y que el mismo San Clemente continúe administrando y percibiendo las rentas de su Prebenda; y sin que este aumento de renta sirva de ejemplar, ni quite a el Cabildo la libertad de disminuirle cuando llegue el caso de que se aumente la renta de las Prebendas: y habiéndose conferenciado sobre las partes que abrazaba el insinuado dictamen, se procedió a votar sobre su aprobación, declarando el Sr. Presidente la bola blanca por la afirmativa y la negra por la negativa, y resultando 24 blancas contra 4 negras, quedo aprobado en la misma forma propuesto por dicha Diputación<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> GALLEGO, Antonio. “Breve nota sobre el festero y la festería”. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 5, nº 1, (1989), págs. 27-58. Sobre la función del festero también puede consultarse: CARRERAS, Juan José. “El siglo XIX musical”. En CARRERAS, Juan José (ed), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 88-89; MORALES, Nicolás. “Perfil y función del festero en la real capilla a mediados del siglo XVIII”. En FERRER BENIMELI José Antonio (dir.), *El Conde de Aranda y su tiempo*. Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998, vol. 1, 2000, págs. 639-648; CASTAÑEDA TORDERA, María. “¿Músicos, fiestas y festeros en la Capilla de san Blas de la Catedral de Toledo? Una aportación documental”. *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº 29, 2013, págs. 173-247.

<sup>361</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 191, fol. 105, 13-8-1828. En MONTERO MUÑOZ, Mª Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit.*, pág. 1316.

El deterioro de las prebendas en 1828 también se reflejó en el edicto de oposición para cubrir el puesto de maestro de capilla vacante por la jubilación de Domingo Arquimbau: “el que fuere nombrado gozara el sueldo de mil ducados de vellón anuales, y la Capa de Coro honoraria hasta la muerte de dicho Maestro Jubilado, en cuyo caso entrará en posesión de la Prebenda; y si las rentas de esta no completasen los mil ducados, se le abonará por la Fabrica la cantidad que le falte”<sup>362</sup>. Las prebendas de los puestos musicales eran vitalicias, por lo tanto, que Arquimbau siguiese percibiendo la del magisterio de capilla hasta su muerte y al nuevo maestro de capilla se le asignase un salario hasta que, tras la muerte de aquel, entrase en posesión de la prebenda era lo estipulado. No obstante, el cabildo ya preveía que esta prebenda, al igual que ocurría con la prebenda del organista primero y las de otros puestos musicales, no alcanzaría los mil ducados y tendría que ser suplementada por la fábrica.

Además, el procedimiento habitual en este tipo de oposiciones era que los aspirantes se desplazasen a la catedral convocante, para lo cual recibían de esta una ayuda de costas. En cambio, el edicto de esta oposición especifica que: “se ha de hacer por oposición desde el Pueblo de residencia de cada uno de los opositores, remitiéndoseles los puntos para la composición de las obras que designen los Jueces nombrados por Nos; las que serán calificadas en rigurosa justicia”<sup>363</sup>. Esta anomalía permite entrever que el cabildo no contaba con los medios económicos para sufragar los gastos de desplazamiento de los opositores a Sevilla. Otra muestra de la gravedad de la situación económica fue la supresión del puesto de maestro de seises en 1828; la oposición a maestro de capilla especificaba que quien ocupase el puesto quedaría nuevamente al cargo de la enseñanza, dirección, manutención y cuidado de los seises<sup>364</sup>.

Respecto a los músicos asalariados de la capilla musical catedralicia, también estos sufrieron las consecuencias de la situación económica al ver reducidos sus sueldos. El organista segundo, Eugenio Gómez, fue uno de los primeros afectados por esta bajada salarial. En el *Libro de Salarios de Músicos* de la Catedral aparece reflejado que su sueldo como organista segundo cuando fue contratado en 1814 era de 374.000 maravedíes al año, percibiendo 31.166 maravedíes al mes y 31.174 maravedíes el mes de diciembre.

---

<sup>362</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 113v, 27-8-1828. En *Ibíd*, págs. 1316-1317.

<sup>363</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 113v, 27-8-1828. En *Ibíd*, págs. 1316-1317.

<sup>364</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 191, fol.80, 7-7-1828. En *Ibíd*, págs. 1311-1312.

Este sueldo se redujo en 1823 a 249.334 maravedíes anuales, con 20.777 maravedíes al mes y 20.787 el mes de diciembre. El salario de Eugenio Gómez en 1814, cuando fue nombrado en el puesto de organista segundo, también aparece reflejado en el *Libro azul de Salarios*<sup>365</sup>, en cambio en este libro no se refleja la reducción salarial de 1823.

Organista 2º de esta Santa. Iglesia D. Eugenio Gómez

El Cabildo por su auto capitular de 8 de junio de 1814 nombró en este Empleo a D. Eugenio Gómez, con el salario de mil ducados anuales de la mesa de fábricas, y ha de haber de prorrata desde dicho día hasta fin de diciembre 212.104 maravedíes y en año entero 374.000 maravedíes.

Cada mes	Diciembre	Año entero
31.166	31.174	374.000
En 1823		
Cada mes	Diciembre	Año entero
20.777	20.787	249.334 <sup>366</sup> .

Puede deducirse de los sucesivos planes de música antes descritos que, a la reducción salarial de Eugenio Gómez en 1823, se añadía un incremento de sus obligaciones como organista. El órgano, además de incorporarse a la orquesta, en ocasiones debía suplir la reducción de partes vocales e instrumentales.

La reducción salarial de los músicos de la capilla musical les obligó a pedir amparo al cabildo para poder subsistir, afrontar enfermedades e incluso poder sufragar sus funerales. Este fue el caso de la familia de Nicolás Zabala, organista tercero de la Catedral, que recibió una ayuda para afrontar los gastos de su funeral en 1813: “Se mandaron librar cincuenta ducados de limosna por una vez para el funeral del Difunto Don Nicolás Zabala, Organista 3º que fue de esta Sta. Iglesia, de la Mesa de Fabrica”<sup>367</sup>. El ejemplo más claro de la delicada situación en que vivían los músicos de la capilla catedralicia era el oboe Manuel Jiménez, quien desde 1813 tuvo que recurrir frecuentemente a pedir limosna al cabildo: “También se acordó por todos votos, dar una

<sup>365</sup> A.C.S. Sección II: Mesa Capitular. *Libro Azul de Salarios*, nº 00250, 1715-1825, pág. 514. Este libro es conocido con este nombre desde el siglo XIX, cuando se encuadernó en piel azul. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Diferencias. Revista del CSM “Manuel Castillo” de Sevilla*, 3ª época, nº 5, 2017, págs. 165-194.

<sup>366</sup> A.C.S. Sección IV: Fábrica. *Libro de Salarios de Músicos*, nº 04786, 1679-1832, pág. 124. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

<sup>367</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 176, fol. 48v, 14-5-1813. En MONTERO MUÑOZ, Mª Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit.*, pág. 1007.

limosna al Musico Don Manuel Jiménez, de doscientos y veinte reales por una vez del caudal de la Fábrica, no admitiéndole otro memorial de limosna hasta que haya pasado un año desde esta fecha”<sup>368</sup>. La respuesta dada a Jiménez demuestra que la concesión de limosnas a sus músicos no era excepcional. En este sentido, fue bastante explícito el memorial que presentó Jiménez en 1828:

Leído que fue el Memorial de Don Manuel Jiménez, Musico de esta Santa Iglesia, haciendo presente la indigencia en que se halla, aumentada ahora con la enfermedad de su esposa, fue admitido por 22 bolas blancas contra 7 negras, y se mandó pasar al Sr. Protector de la Capilla de Música para que con llamamiento informe<sup>369</sup>.

La decadencia que la Catedral de Sevilla padeció desde las primeras décadas del siglo XIX también se reflejó, a diferencia de épocas precedentes, en el poco interés que suscitaba entre los músicos el acceso a un puesto en su capilla musical. Muestra de ello es el caso de Ramón Tascón, músico bajón que provenía de la Colegial de Antequera. El 15 de junio de 1813 fue nombrado bajón de la Catedral con un salario de cuatrocientos ducados y el 9 de julio de ese mismo año abandonó el puesto por tener el mismo salario en la Colegial de Antequera y con menos trabajo<sup>370</sup>.

Tras sucesivas reducciones de la plantilla, en 1832 la capilla musical de la Catedral contaba solamente con quince miembros, siete cantantes y ocho instrumentistas. En este momento, Hilarión Eslava y Manuel Sanclemente presentaron un nuevo Plan de Música para paliar los problemas económicos que afectaban a la música interpretada sin que decayera el culto. En él se contemplan los siguientes aspectos: respecto a los cantantes, consideraban indispensable la existencia de dos coros, uno con cuatro voces sencillas y otro con cuatro voces duplicadas, necesarios para el canto antifonal; además, propusieron contar con una orquesta con cuatro violines primeros, cuatro violines segundos, una viola, un violoncello, un contrabajo, una flauta, dos oboes y dos trompas. En festividades importantes esta plantilla podía ser ampliada con supernumerarios, es decir, músicos que se contrataban eventualmente cuando se requería ampliar la plantilla de la orquesta para dar mayor realce al culto; por otra parte, se redujeron a treinta las festividades con música.

---

<sup>368</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 176, fol. 132, 22-12-1813. Citado en *Ibíd.*, pág. 1025.

<sup>369</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 58v, 19-5-1828. Citado en *Ibíd.*, pág. 1307.

<sup>370</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Op. Cit.*, pág. 145.

De estas, las quince más solemnes contarían con una orquesta ampliada con supernumerarios y las restantes se realizarían con los músicos de la Catedral; por último, también propusieron el uso obligado del órgano dentro de la orquesta<sup>371</sup>.

A pesar de las medidas tomadas para hacer frente a los problemas económicos en 1832, estos no acabaron de resolverse. Lejos de ello, el 1 de septiembre de 1837, como consecuencia de la ley de desamortización, entraría en vigor un nuevo Plan de Música de la Catedral, el más drástico de todos. En el informe de reformas y reducciones en los gastos del culto, presentado en el cabildo el 23 de agosto de 1937, se redujo a cien mil reales anuales el presupuesto destinado a los gastos del culto. Como consecuencia, la capilla musical se solo podía contar con “dos organistas y doce cantores y capellanes para el canto del coro, conservándose los seises con los que se contaba y quedando el maestro de capilla a cargo de estos”. Además, se acordó “la supresión de toda la música” y “que el organista Don Manuel Sanclemente quede sólo con la renta que resulte de su prebenda, y el segundo Don Eugenio Gómez, por considerarse preciso, con la dotación de trescientos ducados”<sup>372</sup>.

Es decir, al organista primero se le retiró el sobre sueldo de seis mil reales que el cabildo le había concedido en 1828 para paliar la escasez de su prebenda y a Eugenio Gómez se le rebajó nuevamente el salario. De este modo, los mil ducados que percibía Eugenio Gómez cuando accedió al puesto en 1814 habían quedado reducidos a trescientos en 1837. Aun así, tuvo la suerte de que la Catedral no prescindiese de sus servicios, como sí ocurrió con el resto de instrumentistas de la capilla musical, porque ambos organistas eran imprescindibles para suplir a todo el grupo instrumental de la capilla. En consecuencia, las sucesivas reducciones del sueldo de organista unido al ambiente y afición por la ópera que existía en Sevilla en esas décadas y al surgimiento de las asociaciones culturales, le animaron a buscar nuevas oportunidades laborales fuera del ámbito eclesial. El caso de Eugenio Gómez no es una excepción, similar fue el devenir de los músicos en otras catedrales y colegiatas del país.

Ante la supresión de la capilla musical, sus integrantes y los músicos supernumerarios presentaron un memorial al cabildo ofreciéndose a tocar gratuitamente

---

<sup>371</sup> A.C.S. *Autos Capitulares*. Libro 195, entre fol. 157v.-158, 27-7-1832. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 32-37.

<sup>372</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 200, fol. 7v, 11-1-1837. En *Ibíd.* 112-113.



en las funciones con orquesta, tal vez con la esperanza de poder recuperar sus puestos de trabajo o alguna remuneración compensatoria:

Se leyó un Memorial de los individuos de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, haciendo presente el profundo sentimiento que les ha causado la determinación acordada por el Cabildo, de supresión de la Música y ofreciéndose a asistir gustosa y gratuitamente en los días más clásicos del año, que se les designe; Y el Cabildo acordó que el Señor Protector de la Música dé las debidas gracias y les haga saber que el Cabildo admite una oferta tan generosa y que dará las competentes instrucciones al Maestro de la Capilla. Igualmente se leyó otro Memorial de los Músicos supernumerarios de esta Santa Iglesia, haciendo la misma oferta y con tanta generosidad; Y se acordó que sobre ella recayese la antedicha resolución<sup>373</sup>.

El ofrecimiento de los músicos tuvo sus frutos pues el año siguiente se les volvió a conceder una asignación, aunque esta era solamente la mitad de su sueldo anterior:

Se leyó un Oficio de la Junta Diocesana (...) Dice igualmente, que la Junta ha concedido la mitad de las asignaciones, que antes gozaban, a los Músicos de esta Santa Iglesia, D. Francisco Tascón, D. Miguel Esquivel, D. Manuel Jiménez, D. Manuel Ramírez, D. Pedro Santillana, D. Manuel Díaz, D. Ramón Goicochea, D. Nicolás Zabala, D. Antonio Lugo, D. Cecilio Castaño, D. José Delgado y D. Andrés Fernández, con el cargo de cumplir las obligaciones, que el Cabildo les imponga<sup>374</sup>.

A mediados de siglo se intentó paliar esta situación. En un primer momento se consiguió cierto equilibrio gracias al Concordato, acuerdo entre España y la Santa Sede, que firmaron el 16 de marzo de 1851 Isabel II y Pío IX. Este acuerdo cerraba las negociaciones iniciadas en 1843 que pretendían paliar la situación de la iglesia tras la expropiación por parte del estado español de sus bienes en 1837. El tratado tiene cuarenta y seis artículos en los que se define, entre otros aspectos, el derecho de la iglesia a adquirir propiedades. Aunque en un principio supuso una cierta estabilización económica del clero español, trajo consecuencias negativas para la música pues una de sus disposiciones, el artículo XVI, exigía que los músicos debían ser obligatoriamente clérigos. Este hecho ocasionó que no siempre los puestos de las capillas musicales catedralicias fuesen

---

<sup>373</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 200, fol. 198, 30-8-1837. Citado en *Ibíd*, pág. 114.

<sup>374</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 201, fol. 196v, 19-12-1838. Citado en *Ibíd*, págs. 136-137.

ocupados por los mejores músicos<sup>375</sup>. La aplicación de este artículo XVI en la Ley del 11 de julio de 1852 redujo los beneficios destinados a músicos en las catedrales a seis, para los puestos de oficio de tenor, contralto, sochantre, salmista, organista y maestro de capilla, y a dos en las colegiatas, sochantre y organista. Otro artículo de esta ley, el XXI que hace referencia a la dotación económica, equipara el sueldo de todos los músicos beneficiados de las catedrales metropolitanas con catorce mil reales<sup>376</sup>. Esto implicaba un cambio drástico en las relaciones entre puestos, tales como el de maestro de capilla y los cantantes, y en la competitividad entre instituciones. Es decir, todos cobran lo mismo, con lo cual se infravalora los puestos de maestro de capilla y organista respecto a lo que habían percibido antaño. Además, se terminaba con la competencia entre diferentes catedrales por contar con los músicos de mayor prestigio.

Esta cierta estabilidad económica generada tras el Concordato no fue suficiente para afrontar los años sucesivos, especialmente nefastos fueron 1856 y 1857. En el primero se dieron unas importantes riadas en Sevilla que llevaron a problemas de abastecimientos de víveres. Al año siguiente se daría la crisis agrícola que cristalizaría en el alzamiento del 29 de junio<sup>377</sup>. Además, este fenómeno no fue un problema local, sino global, conocido como el Pánico de 1857<sup>378</sup>. Este periodo de carestía obligó a que diferentes instituciones mantuvieran económicamente algunas actividades musicales religiosas de la ciudad. Así, en 1856, la Corporación Municipal de Sevilla destina una ayuda para El Miserere y la Semana Santa y, en 1857, otra para la celebración del Corpus. Este mismo año los gastos de la música de la octava del Corpus los costeó una persona anónima: “una persona devota se ofrece a costear los gastos de la Música de las Misas de la Octava (del Corpus)”<sup>379</sup>. Como apuntan los estudios de Fernández Albéndiz, en 1848, año de su llegada a Sevilla, los duques de Montpensier ya mostraron el deseo de asistir a los actos litúrgicos del Corpus sevillano y ver la procesión desde las Casas

---

<sup>375</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202.

<sup>376</sup> CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *Op. Cit.*, págs. 53-54.

<sup>377</sup> CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla: Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pág. 15.

<sup>378</sup> HUGHES, J. R. T. “The Commercial crisis of 1857”. *Oxford Economic Papers*. 8/2, 1956, págs. 194-222.

<sup>379</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *La Música en la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. s.n.

Consistoriales<sup>380</sup>. Bien pudo haber sido la infanta Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, la persona anónima que en 1857 costeó los gastos de la octava del Corpus.



Figura 13. CABRAL Y AGUADO BEJARANO, Manuel (1827-1891). *La procesión del Corpus en Sevilla* (1857). Óleo sobre lienzo, 152 x 243 cm. Museo del Prado, P004259.

El pintor Cabral y Aguado Bejarano representó la procesión del Corpus Cristi de 1857 (Fig. 13). La escena recoge la salida de la Custodia por la Puerta de San Miguel, o Puerta del Nacimiento, enfrente de la entrada al Colegio San Isidoro, cuya fachada puede verse a la izquierda del cuadro. Justo debajo de la Puerta de San Miguel están los duques de Montpensier, Luisa Fernanda de Borbón y Antonio de Orleans, y su hija primogénita María Isabel, la niña vestida de rosa que está entre ambos. En el aspecto musical, el cuadro muestra la evolución que hubo en la procesión durante el siglo XIX respecto a las centurias precedentes.

Existe constancia datada de la procesión del Corpus Cristi en Sevilla desde el siglo XIV. Según Bejarano Pellicer durante el siglo XV la culminación del desfile era el Arca del Santísimo que iba rodeada de músicos. Delante de ella iban doce mozos de coro portando hachones, cuatro ancianos vestidos de profetas tañendo instrumentos, veintisiete cantores, seis de ellos vestidos de ángeles que tocaban instrumentos, ocho mozos cantores

---

<sup>380</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs. 146-147.

con jubones y guirnaldas en la cabeza, dieciséis hombres cantando, probablemente la capilla de la catedral, y dos instrumentistas con órganos portátiles<sup>381</sup>.

Según Sanz Serrano, la capilla musical y los ministriles junto con los seises y el coro de canto llano participaron en el desfile hasta el siglo XVIII, continuándose la tradición de los siglos precedentes. Así se representa en la serie de ocho tiras dibujadas a la aguada y coloreadas por Nicolás de León Gordillo que representan el Corpus del año 1747. En estos dibujos puede apreciarse que rodeando la Custodia iban doce beneficiarios, un grupo de canónigos caminaba delante y precediendo a estos se situaban la capilla de música con los ministriles y los seises. Los acontecimientos que se produjeron en el siglo XIX provocaron que la procesión se desprendiese de símbolos religiosos y que en ella empezasen a intervenir elementos civiles, con carácter caritativo y protector. Estos cambios pueden apreciarse en unas tiras dibujadas por Antonio María de la Vega en 1866: en el cortejo desfilan las instituciones caritativas surgidas con el nuevo régimen: el Asilo de Huérfanos de San Vicente Paúl, el Hospicio Provincial y el Asilo de la mendicidad de San Fernando; la familia Montpensier ocupaba un lugar preminente en la procesión, acompañados por el gobernador civil y la nobleza; y, respecto a la música, la guardia civil y la banda de música del asilo de San Fernando encabezan la procesión y el desfile lo cerraba una banda militar y la guardia municipal<sup>382</sup>.

Volviendo a la obra de Cabral y Aguado Bejarano, en este puede observarse que delante de la Custodia desfilan los seises precedidos por los canónigos, pero no se distingue a ningún instrumentista. No hay que olvidar que la capilla instrumental se había disuelto en 1837 contando solamente con los organistas. En la esquina inferior derecha del cuadro puede verse una banda y en la esquina izquierda a la guardia municipal a caballo, ambas formaciones esperando unirse al cortejo para cerrar la comitiva después de las personalidades, con los Montpensier en un lugar preferente. La comparación del cuadro de Cabral Bejarano de 1857 con los dibujos de Antonio María de la Vega de 1866 muestra la similitud entre la organización, la disposición del cortejo y la intervención musical del Corpus Cristi en los dos años; siendo ambas obras una prueba de los cambios acontecidos en la procesión del Corpus durante el siglo XIX.

---

<sup>381</sup> BEJARANO PELLICER, Clara. “Los músicos en la festividad del Corpus de Sevilla entre la baja Edad Media y el Renacimiento”. *Anuario de Estudios Medievales*, nº 46/2, 2016, págs. 651-687.

<sup>382</sup> SANZ SERRANO, María Jesús. “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”. *Ars Longa*, 16, 2007, págs. 55-72.

## 5. EL ÓRGANO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA: INSTRUMENTOS E INSTRUMENTISTAS

### 5.1. LOS ÓRGANOS DE LA CATEDRAL

Durante el siglo XIX los órganos de la Catedral de Sevilla debieron suplir la reducción de instrumentos y voces consecuencia de los sucesivos planes de música antes mencionados. A principios de siglo la Catedral disponía de ocho instrumentos de tecla: los dos órganos grandes del coro, los de las capillas de la Virgen de la Antigua, el recién construido de la capilla de la Virgen de los Reyes, el de la iglesia del Sagrario, el de la capilla de Scalas, un clavicordio y un órgano portátil<sup>383</sup>.

Los dos órganos del coro comenzaron el siglo en buen estado<sup>384</sup>. El ubicado en el lado del Evangelio había sido construido por José de las Casas y Soler en 1774 y reparado por él mismo en 1778<sup>385</sup>. Se trataba de un instrumento muy actualizado para el ámbito español por su conocimiento del tratado de Dom Bedos, como ya indicara Jambou<sup>386</sup>. Por otra parte, el de la Epístola fue construido por el mallorquín Jordi Bosch i Bernat e inaugurado en 1793<sup>387</sup>. Este último, con ciento seis registros y cinco mil tubos, era el mayor que existía en España en ese momento, incluyendo notables innovaciones internacionales. A pesar de ello, ambos órganos se encontraban en mal estado en 1814. Según el informe que hacen al cabildo el organero Antonio Otín Calvete y los dos organistas de la Catedral, Sanclemente y Gómez, el órgano de Jordi Bosch necesitaba una reparación, pero el de José de las Casas tenía defectos irreparables. También se le encargó en este momento un informe a Valentín Verdalonga, un organero castellano que estaba

---

<sup>383</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 305.

<sup>384</sup> Sobre los órganos de la Catedral de Sevilla véase: AYARRA JARNE, José Enrique. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, 1874; “La música de órgano española en el siglo XIX”, *Temas de estética y arte*, nº 24, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2010, págs. 295-314; JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 455-464.

<sup>385</sup> José de las Casas y Soler era organero del Real Monasterio del Escorial. El padre Antonio Soler le recomendó al Cabildo catedralicio de Sevilla para reparar el citado órgano.

<sup>386</sup> JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, p. 239.

<sup>387</sup> Jordi Bosch i Bernat fue organero real. Antes de construir el órgano de la Catedral de Sevilla hizo el de la Capilla del Palacio Real de Madrid, el único de este organero que se conserva actualmente. En cuanto a su biografía véase BARRIO MOYA, José Luis. “Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV”. *Boletín de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d'estudis històrics*, 58, 2002, págs. 337-350. Para su destacada labor como organero véase JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Vol. 1, *Op. Cit.*, págs. 297-300. Para las innovaciones técnicas véase SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, 2001.

trabajando entre el obispado de Cádiz y el de Sevilla<sup>388</sup>. En respuesta a los informes que Otín Calvete y Verdalonga realizaron sobre la restauración del órgano de Jordi Bosch, el maestro de capilla y los organistas de la Catedral expresaron la indispensable reparación del instrumento, y recomendaron a Otín Calvete para realizarla por desconocer las cualidades profesionales de Verdalonga:

La Diputación de Negocios y Sres. de Fabrica por auto Capitular de 5 de mayo del año próximo, y otro de 27 de octubre del mismo, informo sobre el estado en que se halla el Órgano del coro del Sr. Deán, y costo que pudiera tener su composición, diciendo que por los informes que han tomado de los Maestros Organeros *Don Antonio Calvete*, y *Don Valentín de Verdalonga*, el Maestro de Capilla, y los dos Organistas, todos convienen, que su composición es de primera necesidad por hallarse desafinado, bajo de tono, y tardo en responder, según el dictamen de Verdalonga. Este y Calvete indican el modo de ejecutarse el plan que proponen; y como todo está sujeto a los conocimientos, y reglas de su profesión, no podemos en esta parte informar otra cosa sino que es indispensable, y urgente la composición de este Órgano, que siendo obra maestra en su línea podrá perderse enteramente sino se acude con tiempo a su reparación, la cual debe fiarse, según han manifestado el Maestro de Capilla y organistas, a D. Antonio Calvete, porque han visto obras suyas, y sin negar que Verdalonga podrá ser tan bueno o mejor, pero que como aquí no ha hecho Órgano alguno dicen, que no pueden hablar de este Profesor<sup>389</sup>.

De este informe se deduce que la reparación del órgano de Jordi Bosch se le adjudicó a Antonio Otín Calvete. No obstante, el cabildo solicitó a la Diputación de Negocios un informe sobre el organero Valentín Verdalonga. La Diputación pidió referencias en la corte madrileña y en los pueblos cercanos a esta, donde Verdalonga ya era conocido por su obra<sup>390</sup>. También, en la ciudad de Sevilla, envió al maestro de capilla y al primer organista de la Catedral a reconocer el órgano de Santa Ana, instrumento que Verdalonga acababa de construir en la iglesia de Triana<sup>391</sup>. El resultado de estos informes

---

<sup>388</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Introducción”. *Op. Cit.*, p. 38. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 455-464.

<sup>389</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 177, fol. 110v, 14-10-1814. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1056-57.

<sup>390</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 456.

<sup>391</sup> Santa Ana se consideró en muchos casos un paso previo a la Catedral, por tratarse de una de las parroquias más desarrolladas de la ciudad. Véase LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Contexto musical en Santa Ana”. En RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.). *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*. Sevilla, Fundación Cajasol-Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, págs. 595-608.

fue “que Verdalonga es excelente profesor”<sup>392</sup>. En 1816, este mismo organero presentó al cabildo un proyecto para la construcción de un nuevo órgano que sustituyese al de José de las Casas. Finalmente, se le adjudicó y se le encargó el proyecto (Fig. 14):

Se leyó informe de los Señores de Negocios y Señores de Fábrica que se le cometió en 26 de enero del corriente sobre el modo tiempo y demás circunstancias de la obra del Órgano de San Francisco que se le ha de hacer nuevo correspondiente a la grandeza y majestad del Templo. Y la Diputación dice ha tratado con *Don* Valentín Verdalonga haciéndole presente los deseos del Cabildo e instruido de todo ha formado el Plan de un Órgano que asegura no habrá igual y que llenará las intenciones del Cabildo. Su costo asciende 450.000 reales de los cuales se le deben dar 30.000 reales desde luego por acopiar materiales, y principiar la obra cinco mil reales mensualmente y además si en el intermedio de la obra necesitase alguna otra cantidad mayor para más acopio de materiales se le deberá facilitar, y concluida la obra, y liquidada la cuenta se le abonara el resto; que en el término de un año poco más o menos ha de comenzarse sonar el Órgano, y en el de cinco lo ha de dar acabado para lo cual otorgara la correspondiente escritura de obligación con fiador abonado, y de la satisfacción de la Diputación en la cual será condición que la obra se ha de reconocer por las personas que el Cabildo tenga a bien en cualquier estado, y cuantas veces quiera. Esto es lo tratado con *Don* Valentín Verdalonga. Y el Cabildo aprobó este informe como viene dando Comisión a la Diputación de Negocios con los Sres. de Fabrica para su ejecución<sup>393</sup>.



Figura 14. Conjunto escultórico del órgano del pilar del Evangelio de la Catedral de Sevilla. Fotografía: Elisa Pulla Escobar. El instrumento, construido por Valentín Vergalonga en el siglo XIX, no se conserva.

<sup>392</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 179, fol. 26, 26-1-1816. En MONTERO MUÑOZ. M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 1101.

<sup>393</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 179, fol. 36v, 7-2-1816. En *Ibíd.*, págs. 1102-1103.

Las cajas de los dos órganos del coro eran diseño de Luis de Vilches y la decoración escultórica de Duque Cornejo, trabajos realizados entre 1724 y 1731.

La adjudicación de este proyecto a Verdalonga provocó la queja al cabildo de Otín Calvete, el afinador de los órganos de la Catedral, exponiendo que suponía un atentado a su honor y un perjuicio económico a su taller. El cabildo compensó el desagravio encargándole la reparación del órgano de la capilla de la Antigua: “acordó que el referido Calvete haga la limpia del Órgano de la Antigua en el tiempo modo y forma que se prevengan por los Señores de Negocios con los Señores de Fabrica tratando del aprecio en que debe hacerse la obra”<sup>394</sup>.

Según Ayarra Jarne, Verdalonga proyectó un instrumento con tres teclados, setenta registros y cuatro mil tubos sonoros, equiparable al ya existente de Jordi Bosch, al que sigue en algunas características. Se trataba de un instrumento que mantenía la estética del siglo XVIII tardío, pero incluyendo algunas novedades como el registro de clarinete, o la caja de expresión para un teclado completo<sup>395</sup>. La información que Ayarra proporciona sobre la registración del instrumento se contradice con la de Mariano de la C. y P., escritor contemporáneo a la construcción del órgano, quien asegura que el proyecto tenía ciento cuarenta y nueve registros, cantidad desmesurada pero que bien pudo haber sido posible<sup>396</sup>. Otra novedad importante fue la reducción del teclado, de 56 puntos a 54 (C1-F5). Jordi Bosch había llegado a esos niveles en su órgano de la Catedral, pero ya 54 era una extensión notable en comparación con las tradicionales cuatro octavas del órgano barroco tradicional<sup>397</sup>.

También amplió los registros de lengüetería exterior, ubicados en la nave central. En concreto, incluyó tres clarines de fachada, entre ellos el *Clarín brillante* que venía siendo tan característico entre las obras de la familia Verdalonga en España<sup>398</sup>. Como fruto del desarrollo que venía viviendo la lengüetería en general en el órgano del siglo XVIII, Verdalonga planteó en Sevilla varios registros novedosos por su nomenclatura, sonoridad y ubicación. En concreto, incluyó en la cadereta de Sevilla un registro de bajete,

---

<sup>394</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 179, fol. 41, 9-2-1816. Citado en *Ibíd*, pág. 1103.

<sup>395</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Introducción”. *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>396</sup> C. y de la P., Mariano. *Descripción del Templo Catedral de Sevilla, y de las principales festividades que en él se celebran*. Sevilla, Impr. Del Diario de Sevilla de Comercio, 1850, pág. 38.

<sup>397</sup> Para más información sobre la extensión de los teclados en el siglo XVIII español véase JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español*, *Op. Cit.*, págs. 302-303.

<sup>398</sup> SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. *Op. Cit.*, págs. 121 y 124.



que otros miembros de la saga habían extendido ya por España<sup>399</sup>. Más llamativo sería la incorporación de un clarín en veintidosena, que ya había propuesto este organero en su obra de la Catedral de Toledo en 1797<sup>400</sup>.

Por último, el capítulo referente a las contras también venía renovándose, para acercarse a lo que era común en Europa desde décadas atrás. Así, Verdalonga incluyó en Sevilla unas contras en veintidosena y en veintinovenas, presentes también en Toledo en 1797 pero sin otros ejemplos peninsulares. Se trataba de un desglose de un lleno de pedal, que demostraba la importancia de seleccionar los armónicos desde los graves. Las modificaciones en lengüetería y pedal suponen una continuidad con el órgano barroco castellano propio de su saga, con algunas novedades que no podrían considerarse como específicamente románticas, pero sí denotan la exigencia de los organistas catedralicios. Tales novedades no se generalizarían en los órganos más pequeños del arzobispado, que no podían pretender semejante variedad de opciones, ni sus organistas estarían capacitados para aprovechar. Esto tampoco se trasladaría a la registración de las piezas publicadas por Eslava, pero seguro que fueron utilizadas por los organistas catedralicios.

A pesar del acuerdo firmado en 1816, que comprometía a Verdalonga a construir el nuevo órgano en cinco años con un presupuesto de cuatrocientos cincuenta mil reales, la construcción duró quince y costó quinientos cincuenta mil reales<sup>401</sup>. La Catedral de Sevilla fue la única que, con las dificultades económicas que existían en el país, abordó un proyecto de semejante calibre. Este hecho estaba en contradicción con los Planes de Música que se sucedieron desde principios del siglo XIX, en los cuales se redujo el presupuesto dedicado a la música y, en consecuencia, el número de músicos de la capilla se vio mermado. La explicación de esta inversión está, por una parte, en la valoración que el cabildo hacía de las cualidades del órgano de Jordi Bosch y en la necesidad de construir otro de la misma calidad que sustituyese al de José de las Casas. Por otra parte, los dos órganos suplirían la carencia de otros instrumentos en la orquesta y, en este sentido, la construcción del nuevo era una inversión. Así se expuso en el Informe sobre la reforma de la capilla, incluido en el *Plan de arreglo y economía de la capilla de música* de 1832:

---

<sup>399</sup> SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Op. Cit., pág. 60.

<sup>400</sup> SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Op. Cit., pág. 124.

<sup>401</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 194, fol. 110v, 6-7-1831. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit., pág. 12.

Si las festividades de orquesta, que nosotros proponemos poderse desempeñar por solos los profesores de la Iglesia, se hicieran o ejecutaran sin algún nuevo recurso; no hay duda de que decaería el culto en este particular: pero echando mano de esos dos Órganos, que esta Sta. Iglesia tiene, tan excelentes y magníficos, que son la admiración de todo buen inteligente que los oye y considera; no podemos menos de prometer no solamente que no decaerá el culto, sino que antes bien se aumentará; pues no solamente por economía, sino que por más ventajoso se debía haber introducido el uso de este instrumento en la Orquesta: y nos admiramos como nuestros antecesores no se han valido de este medía tan útil y ventajoso, sufriendo que en la orquesta esté en silencio ese instrumento, que puede ser mejor que otro alguno su alma y el abrigo de la armonía<sup>402</sup>.

Este órgano es la base para entender la posterior labor de Eslava y Gómez durante las décadas centrales del siglo XIX. Afectará a cuestiones de extensión, registración o dinámica, sólo por citar algunas<sup>403</sup>. Mientras las reformas románticas de instrumentos tardaron mucho tiempo en localizarse en otras provincias españolas, en Sevilla aparecen en las primeras décadas del siglo XIX<sup>404</sup>. Algunos autores, de hecho, consideran que el órgano romántico no aparecería en España hasta 1856 con la llegada de los órganos de Artistide Cavaillé-Coll a Lekeitio. Para el caso sevillano no existen datos definitivos, pero parece claro que en la segunda mitad del siglo XIX pudieron existir en Sevilla hasta dos instrumentos de este autor francés: uno en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús “El Valle”, hoy ubicado en la Capilla de San José, y otro en la iglesia de Sagrado Corazón de la Compañía de Jesús<sup>405</sup>. La primera es una fundación de 1866, por lo que el instrumento debe ser posterior a esa fecha, mientras que la segunda se inicia con la llegada de los jesuitas en 1887, momento en el que podrían haberse iniciado el encargo del instrumento. Esto puede explicar que ni Eslava ni Gómez mostraran interés en estos instrumentos, ni los consideraran modelos para las reformas de las que se responsabilizaron a lo largo de sus carreras.

---

<sup>402</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 195, entre fol. 157v-158, 27-7-1832. Citado en *Ibíd*, págs. 32-37.

<sup>403</sup> Para el estudio de la registración en Eslava debe consultarse LAMA, Jesús Ángel de la. “La registración en el Museo Orgánico Español del Maestro Eslava, 1855”. En BONET CORREA, Antonio (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 85-105.

<sup>404</sup> Puede plantearse la diferencia con provincias como el País Vasco y Navarra, ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002; o Alicante, BERNAL RIPOLL, Miguel. “La introducción romántica en el órgano. Datos de la provincia de Alicante”. En BONET CORREA, Antonio (ed.), *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 299-310.

<sup>405</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Introducción”. *Op. Cit.*, pág. 40-41.

Frente a estas novedades francesas, Eugenio Gómez debió sacar partido a dos instrumentos de tradición tardo barroca: el nuevo órgano de Verdalonga y el recién reparado de Bosch. Lamentablemente, después de tal inversión económica, el derrumbamiento del cimborrio y parte del crucero de la Catedral en 1888 dañó seriamente los dos órganos (Fig. 15). Fue necesario reconstruir la caja y el grupo escultórico del órgano del lado de la Epístola y ambos instrumentos. Este hecho daría paso a la construcción del órgano de Aquilino Amezua que, estrenado en 1903, fue uno de los primeros órganos eléctricos que se instalaron en España, instrumento que se conserva actualmente<sup>406</sup>.

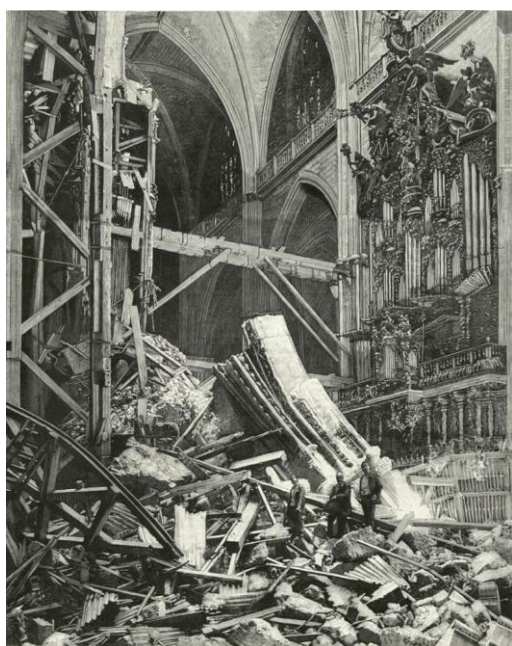


Figura 15. Hundimiento del cimborrio de la Catedral de Sevilla el 1 de agosto de 1888. Fotografía: Emilio Gauchy.

## 5.2. LOS ORGANISTAS

Es bastante probable que el uso del órgano en el culto de la Catedral de Sevilla sea anterior al siglo XV. Esto se deduce del hecho de que en 1479 a los órganos construidos por fray Juan para la Catedral de Sevilla se les llamó “órganos nuevos”<sup>407</sup> y el salario de la persona encargada de tocarlos era “el salario acostumbrado dar a los otros

---

<sup>406</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 305-307.

<sup>407</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 14, fol. 44v. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 716.

entonadores”<sup>408</sup>. Es decir, hubo unos órganos anteriores a estos de 1479 y alguien que los tocaba. El papel que desempeñaba el órgano en la liturgia catedralicia hispalense viene dado por el tipo de instrumento disponible. En un principio se usó el órgano sin registros conocido como *Blockwerk*, cuya finalidad era la de acompañar al coro y suplir algunas voces<sup>409</sup>. A partir de 1479 en Sevilla ya existía uno de los primeros órganos analíticos, u órganos con registros, que se construyeron en Europa. Esto implica que, además de seguir acompañando al coro, el órgano ya se comenzaba a usar como instrumento solista<sup>410</sup>.

En cuanto al puesto de organista, desde 1507, el organista recibía una media ración en la Catedral sevillana<sup>411</sup>. Según Montero Muñoz, este puesto fue creado el 31 de junio de 1507, dotado con la media ración número 13 del coro del arzobispo. La prebenda fue confirmada por bula de León X, firmada en Roma el 29 de octubre de 1520. Desde esta fecha, la medida fue generalizada para el resto de catedrales. A esta plaza se accedía por oposición o por designación personal del cabildo. Era obligación del organista tener conocimientos de canto llano y canto polifónico, dominar la repentización, el acompañamiento y el transporte instrumental, realizar bajos cifrados, controlar la técnica de ornamentación rítmica y melódica, poseer una buena técnica de interpretación y tener nociones de organería, pues en un principio era el responsable de la conservación del instrumento<sup>412</sup>.

Un siglo después surge el organista segundo, datándose su elección canónica en 1642<sup>413</sup>. Vinculado al puesto de organista segundo de la Catedral estaba el de organista de la Iglesia del Sagrario, edificio anexo a la Catedral. Esto se traducía en un aumento de su sueldo que se elevaba a cincuenta y cinco mil maravedíes más treinta y seis fanegas de

---

<sup>408</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*, Libro 1, fol. 39v. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 716.

<sup>409</sup> Una aproximación a los fundamentos y características sonoras del órgano y su evolución histórica puede encontrarse en: ALCARAZ, Jordi. *El órgano: presentación, fundamentos y características sonoras, evolución histórica*. Lleida, Editorial Milenio, 1998.

<sup>410</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, pág. 716.

<sup>411</sup> BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. *Op. Cit.*, pág. 192.

<sup>412</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas*. *Op. Cit.*, págs. 110-112.

<sup>413</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, págs. 716-719.

trigo<sup>414</sup>. Este sueldo era considerablemente inferior a la prebenda del organista primero, pero muy superior al sueldo de los organistas de otras iglesias de la ciudad.

En el siglo XVIII aumentó el interés por el órgano. Fue entonces cuando el órgano español alcanzó su momento culminante, tanto por la técnica y madurez compositiva de sus organistas como por la cantidad de instrumentos que se construyeron en España<sup>415</sup>. Debido a la importancia que el órgano llegó a tener, la capilla musical de la Catedral sevillana, además de los organistas primero y segundo, contó durante el siglo XVIII con un organista suplente o tercer organista, encargado de sustituir a los titulares en caso de enfermedad. Los organistas suplentes eran alumnos de los titulares y se esperaba por parte del cabildo que con el tiempo sucediesen a sus maestros<sup>416</sup>. A principios del siglo XIX Nicolás Zabala ocupaba el puesto de organista tercero, este músico ciego ocupó el cargo durante largo tiempo hasta su muerte en 1813<sup>417</sup>.

La fase de esplendor del siglo XVIII se vio reflejada en la Catedral sevillana con la construcción de los dos grandes órganos para el servicio del altar y el coro descritos en el apartado anterior, a la vez que se endurecieron las oposiciones para acceder a estos puestos y se concretaron más las obligaciones de ambos organistas. Al contar con dos instrumentos, independientes y similares, se decidió que en las funciones más solemnes se tocasen ambos a la vez<sup>418</sup>. Los problemas económicos que padeció la institución durante el siglo XIX provocaron, a través de sucesivos planes de música, numerosos reajustes en el número de integrantes de la capilla musical. Al reducirse la plantilla instrumental, y aprovechando la calidad de los dos órganos que poseía la Catedral, el órgano se vio obligado a suplir la falta de otros instrumentos. Las obligaciones de los organistas en este momento quedaron recogidas en el Plan de Música presentado al cabildo catedralicio el 22 de abril de 1814:

---

<sup>414</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 74, fol. 122. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, págs. 719-720.

<sup>415</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, pág. 53

<sup>416</sup> ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. *Op. Cit.*, págs. 81-83.

<sup>417</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 176, fol. 48v, 14-5-1813. En MONTERO MUÑOZ. M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 1007.

<sup>418</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 108, fol. 191-192. Citado en AYARRA JARNE, José Enrique. “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”. *Op. Cit.*, págs. 716-719.

CAPÍTULO I

Dictamen formado por los *Señores* del Plan de Música sobre las asistencias de los dos organistas de esta *Santa Iglesia*. Copia

El primer organista: primeramente, servir su semana, y, además todas las *Vísperas* y *Misas* que tengan orquesta, juntamente todos los *Maitines* solemnes, y pluviales, y las fiestas extraordinarias que ocurran con orquesta.

El segundo organista: Este servirá su semana, turnando con el primero, será también desu cargo los *Maitines* que no sean solemnes, ni pluviales y, además de las *Misas* de los sábados de *Nuestra Señora de la Antigua*, y las dos *Vísperas* del *Corpus* y de *San Clemente* que se cantan en el *Sagrario*.

En las octavas del *Corpus* y de *Nuestra Señora de la Concepción*, y *Triduo* de *Carnestolendas*, se practicará lo que siempre, y es: el primer organista asistirá a la *Misa*, *Letanías*, a las *Vísperas*, estación después de *Completas*, y a la hora de *Música*, y de reservar a *Su Majestad*. Quedando a cargo del segundo organista las *deshoras*, y los *Maitines*.

El día del *Corpus* y de la *Asunción* de *Nuestra Señora*, asistirá el primer organista a las horas del *Coro*, y el segundo a las *deshoras*. Sobre todo, *Vuestra Señoría Ilustrísima* determinará lo que tenga por conveniente.

El 22 de abril de 1814 aprobó el *Cabildo* este informe en todo, añadiendo, que cuando se toquen los dos órganos hayan de tocar los dos organistas; que en caso de falta de uno supla el otro, y que, sin embargo, de la asignación de obligaciones, el *Cabildo* cambiará cuando y como tenga por conveniente.

Sotelo. Secretario interino<sup>419</sup>.

Es decir, los organistas vieron como a la vez que se reducía su salario, especialmente el de segundo organista, aumentaban sus obligaciones.

El puesto de organista primero estuvo ocupado durante el siglo XIX por cuatro organistas titulares. El primero fue el catalán Antonio Saborit que, después de pasar por las catedrales de Lérida, Burgo de Osma y Palencia, consiguió la plaza de titular en Sevilla entre ocho candidatos en 1801, ocupando el puesto hasta su jubilación en 1811. Según el estudio de Ayarra Jarne, Saborit, era “raro de carácter y sus particulares huelgas y salidas de tono le costaron continuos disgustos con el cabildo y el pago de multas que la Catedral le imponía por su alterado comportamiento”<sup>420</sup>.

---

<sup>419</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 177, entre fol. 36v.-37, 22-4-1814. Citado en MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 1036.

<sup>420</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, *Op. Cit.*, pág s.n.

En 1813, a pesar de los problemas económicos que ya sufría la Catedral y de la ocupación francesa, se convocaron oposiciones para cubrir la vacante. Para ello se enviaron edictos de la prebenda de órgano a todas las sedes españolas que no estaban bajo el dominio francés<sup>421</sup>. A Saborit le sucedió el zaragozano Manuel Sanclemente quien obtuvo el puesto en 1813, ganando una reñida y equilibrada oposición frente a Ignacio Ducassí y Francisco Balius<sup>422</sup>. Previamente Sanclemente había ocupado el puesto de organista de la Catedral metropolitana de Zaragoza, su aceptación como opositor en Sevilla estuvo vinculada a una carta de recomendación del Conde de Sartago. En respuesta a esta el cabildo acordó que “se le conteste que se tendrá presente su recomendación en lo que haya lugar”<sup>423</sup>. Este hecho es una muestra de que, a pesar de que el tribunal de la oposición estaba formado por los músicos más relevantes de la capilla musical, quienes evaluaban las distintas pruebas, en los cabildos existía la costumbre de pedir referencia de los opositores en su lugar de origen y recibir cartas de recomendación de los opositores. Estas informaciones solían valorarse una vez oídos los veredictos de los miembros del tribunal. Manuel Sanclemente fue organista primero en la Catedral de Sevilla desde 1813 hasta 1853, fecha de su jubilación<sup>424</sup>. Posteriormente, y en la medida que su salud se lo permitía, debió seguir ejerciendo su puesto hasta su muerte en 1859<sup>425</sup>, pues no se cubrió la prebenda hasta 1860.

El siguiente organista titular fue el conquense Manuel María Caballero y Font, quien ocupó la prebenda desde 1860 hasta 1864. Fue nombrado para el beneficio de organista mediante una Real Orden de 25 de febrero de 1860; por lo tanto, no realizó ninguna oposición para acceder al puesto<sup>426</sup>. El sueldo que recibía por sus servicios prácticamente no le permitía subsistir, por lo que solicitó permiso para ir a opositar a la Catedral de Zaragoza. Al no conseguir este puesto, continuó en Sevilla, aunque incumplía sus obligaciones con excusas por enfermedad y salidas de la ciudad, lo que le acarreo

---

<sup>421</sup> A.C.S. *Autos canónicos in sacris*. Libro 288, fol. 4v.-37, 7-5-1813. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit., pág. 1454.

<sup>422</sup> El informe de los jueces de la oposición puede consultarse en A.C.S. *Autos canónicos in sacris*. Libro 288, fol. 6v, 10-09-1813. En *Ibíd*, págs. 1454.

<sup>423</sup> A.C.S. *Autos canónicos in sacris*. Libro 288, fol.12v y entre fol. 12v-13, 18-10-1813. En *Ibíd*, págs. 1458-1461.

<sup>424</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 212, fol. 57, 2-12-1853. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit., pág. 241.

<sup>425</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 214, fol. 40, 16-5-1859. En *Ibíd*, pág. 271.

<sup>426</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 215, fol. 14v, 6-3-1860. En *Ibíd*, pág. 278.

desavenencias con el cabildo. Finalmente dejó el puesto al ser nombrado organista titular en la Basílica de Covadonga<sup>427</sup>. El último en ocupar el puesto de organista primero en el siglo XIX fue Buenaventura Íñiguez. Al igual que su predecesor, fue nombrado beneficiado organista de la Catedral sevillana por Real Orden el 1 de abril de 1865<sup>428</sup>. Accedió a él por recomendación de Hilarión Eslava, su profesor de composición en Madrid, y lo ocupó hasta 1902. Escribió diversas obras para órgano, con las que alcanzó una gran reputación como intérprete e improvisador: ganó en 1854 la “Batuta de oro” en el Concurso de San Lorenzo del Escoria y en 1888 se le premió en la Exposición Universal de Barcelona por toda su obra y alcanzó una gran reputación como intérprete e improvisador. Estas aptitudes las evidenció desde su llegada a Sevilla, como puso de manifiesto la prensa sevillana<sup>429</sup>. Sin duda, estos nombramientos fueron consecuencia del citado Concordato, firmado en 1851 por Isabel II y la Santa Sede.

Respecto al cargo de organista segundo, el siglo XIX comenzó con Pedro Santamant, quien permaneció en el cargo hasta su jubilación en 1814<sup>430</sup>. En estos años cabe mencionar a Joaquín Montero, titular de la Parroquia de San Pedro quien, aunque no fue titular racionero de la plaza de organista catedralicia, durante la epidemia de cólera de 1800 suplió a los organistas de la Catedral<sup>431</sup>.

Eugenio Gómez sucedió a Santamant, ocupando el puesto durante cuarenta y un años, desde 1814, año que aprobó las oposiciones, hasta 1855, año de su jubilación. La figura precedente, quien contaba con una larga formación compositiva al teclado y para cuerda, pudo tener alguna influencia sobre el joven Gómez. En el momento de la jubilación de Gómez, Juan Rufín, natural de Lora del Río y antiguo colegial de la

---

<sup>427</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 307-308.

<sup>428</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 220, fol. 101v, 12-4-1865. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 328-329. Un trabajo reciente sobre este organista es OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en el Monasterio de Santa Inés: D. Buenaventura Íñiguez”. *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, págs. 177-218.

<sup>429</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 307-308.

<sup>430</sup> Este compositor está siendo recuperado en los últimos años por diferentes investigadores, por su trabajo junto a Soler. Cabe destacarse por ser autor de uno de los pocos cuartetos de cuerda compuestos a finales del siglo XVIII en España. Esta obra ha sido recientemente rescatada en MARÍN, Miguel Ángel. “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo*. 283, 2013, págs. 86-88. Véase también TRUETT HOLLIS, George. “El diablo vestido de fraile”: some unpublished correspondence of Padre Soler”. En BOYD, Malcolm, y CARRERAS, Juan José. *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge, University of Cambridge, 1998, págs. 192-206.

<sup>431</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 309.



Catedral, desempeñaba interinamente y sin retribución el puesto de organista, como ayuda del segundo organista por estar jubilado el primero<sup>432</sup>. Tras la jubilación de Gómez, los órganos quedaron interinamente a cargo de Juan Rufín, como primer organista, y Francisco Rodríguez como segundo, hasta que se convocó la plaza de primer organista en 1860<sup>433</sup>.

Esta relación de organistas, y su paso por la Catedral hispalense, permite sacar varias conclusiones. En primer lugar, frente a una oposición nutrida de candidatos, la otorgada a Saborit, en la siguiente oposición, la que obtuvo Manuel Sanclemente, sólo se presentaron tres. Este hecho demuestra que en 1813 el puesto de organista primero en Sevilla, y por extensión el beneficio que tenía inherente, ya no era tan codiciado como antaño. Para los nombramientos de Manuel María Caballero y Font y Buenaventura Íñiguez ni siquiera se convocaron oposiciones, probablemente porque las arcas de la Catedral no lo permitieron, y fueron nombrados por Reales Decretos.

Por otra parte, el puesto de organista en la Catedral sevillana perdió el prestigio de antaño, que se tradujo en una bajada de honorarios hasta quedarse en un sueldo que no permitía la subsistencia. Incluso durante varios años se recurrió a organistas formados en la institución, como fue el caso de Juan Rufín o Francisco Rodríguez, ante la falta de titulares. Esto se explica porque el cabildo no contaba con un presupuesto para convocar oposiciones a las plazas de organista y poder pagar un sueldo que contentase a un organista de prestigio. Sin duda, las desavenencias de Saborit y Caballero y Font con el cabildo estaban causadas por el descontento de ambos por el sueldo que cobraban y el excesivo trabajo que estuvieron obligados a desempeñar al reducirse la capilla musical en los sucesivos planes de música catedralicias.

### 5.3. LAS OPOSICIONES A ORGANISTA DE EUGENIO GÓMEZ

Entre los veinte y los veintiocho años Eugenio Gómez opusó a tres puestos de organista en las Catedrales de Zamora, Palencia y Sevilla. El recorrido que hizo no fue una excepción entre los organistas de este siglo, que se presentaban sucesivamente a oposiciones en diferentes iglesias, colegiadas y catedrales españolas aspirando a conseguir

---

<sup>432</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 213, fol. 7, 10-2-1854. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 242-243.

<sup>433</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 213, fol. s.n, 7-11-1855. En *Ibíd*, pág. 249.

un puesto de mayor prestigio y, por extensión, con un mejor sueldo. Esto se demuestra con la lista de aspirantes a las oposiciones en las que participó Gómez, donde algunos nombres se repiten.

### 5.3.1. *La oposición de organista primero en la Catedral de Zamora*

En octubre de 1806 muere el primer organista de la Catedral zamorana, Manuel Daucha. Un mes después, el 23 de noviembre, Eugenio Gómez escribió al cabildo la siguiente carta:

*Ilustrísimo. Señor.:* Eugenio Gómez Carrión, Colegial en el de San Pablo hace 14 años, puesto a los pies de *Vuestra Ilustrísima*, con el debido respeto hace presente (que) tiene el honor, aunque sin ningún mérito suyo, de estar desempeñando la plaza de organista de esta Santa Iglesia antes y después de la muerte de su Maestro; que en todo este tiempo ha procurado cumplir con este encargo en cuanto le ha sido posible; y que hallándose con deseos de su colocación en esta Santa Iglesia, a cuyo cuidado debe su educación y la poca instrucción que le acompaña en el instrumento del órgano, hallándose en el día vacante la plaza de organista,

A *Vuestra Señoría Ilustrísima* suplica que por un efecto de su notoria bondad y caridad para con los sirvientes y alumnos de este su Colegio, tenga a bien, si precedido el examen por los sujetos que *Vuestra Señoría Ilustrísima* dispusiese para ello se le juzga suficiente, el nombrarle para dicho destino, que ofrece desempeñar con el mayor esmero y exactitud, continuando en su estudio y aplicación con más ahínco que hasta el día; en lo que hará *Vuestra Señoría Ilustrísima* con este ejemplar una acción que servirá de estímulo para más aplicación en sus compañeros y una obra de caridad, colocando a este su súbdito que no tiene otro amparo que *Vuestra Señoría Ilustrísima* y que ya en la edad de 20 años cumplidos se halla expuesto a entrar y salir quinto, como consta a *Vuestra Señoría Ilustrísima*, perdiendo por este medio la carrera a que su inclinación le ha llevado; gracia que espera recibir de *Vuestra Señoría Ilustrísima*, cuya vida pide a Dios conserve muchos años para amparo de sus criados desvalidos. Zamora, 23 de noviembre de 1806. Eugenio Gómez Carrión (rúbrica).

*Ilustrísimo. Señor.* Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Zamora<sup>434</sup>.

Esta carta parece estar escrita desde la humildad y el agradecimiento hacia la institución en la que se había formado. En ella Eugenio Gómez solicita la plaza de organista primero, vacante tras la muerte de Manuel Daucha y Enche, admitiendo la posibilidad de que se le haga algún tipo de prueba. Para ello esgrime diferentes

---

<sup>434</sup> A.C.Za., legajo 127/1806. Citado en GALLEGO, Antonio, “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

alegaciones: que ya tiene veinte años y se encuentra en una situación de desamparo, que lleva catorce de colegial, que está desempeñando el puesto de organista desde antes del fallecimiento de Daucha, que si le dan la plaza de organista a él sería un estímulo para todos los colegiales de la institución, o que por su edad está a punto de que le llamen de quinto, en cuyo caso perdería la carrera a la que su vocación de sacerdote le lleva. Si se tiene en cuenta que para cubrir el puesto de organista o de maestro de capilla en una catedral lo habitual era que se convocase una oposición, la petición no deja de ser osada e incluso prepotente. Podría considerarse que Gómez presionó al cabildo con estos argumentos para conseguir el puesto o, tal vez, se sentía infravalorado en la Catedral y por este motivo con el derecho a realizar esta petición.

La realidad es que el puesto de organista segundo estaba ocupado por Juan Santotis desde 1771. Era costumbre generalizada en las catedrales que los colegiales alumnos de los organistas titulares supliesen a estos ocasionalmente, sirviendo al cabildo como organistas auxiliares. De este modo, es probable que Eugenio Gómez sustituyese a uno de los organistas en alguna ocasión, especialmente tras la muerte de Daucha, pero en cualquier caso no ocupaba oficialmente ninguno de los dos cargos. Además, a pesar de la vocación religiosa descrita en esta carta, Eugenio Gómez no llegó a ordenarse sacerdote, o si lo hizo abandonó los hábitos posteriormente. De hecho, se casó con Margarita Casanes, quien figura como su viuda en su partida de defunción<sup>435</sup> y, al menos, tuvo una hija, Juana, también pianista<sup>436</sup>.

Por último, es posible que su precaria situación económica y la posibilidad de obtener un puesto vitalicio le indujesen a realizar la petición al cabildo, pues el sueldo de primer organista de la Catedral de Zamora era de “una ración (trescientos ducados) y lo demás por salario, con todos los honores y preeminencias que tienen y gozan los demás Racioneros de esta Santa Iglesia, según bula”<sup>437</sup>. Este dato aportado por Gallego demuestra la escasez de las rentas de la Catedral de Zamora en esa fecha, al igual que ocurría en la de Sevilla, pues la prebenda del organista primero también era suplementada con un sobre sueldo de la fábrica.

---

<sup>435</sup> Sevilla, Parroquia del Sagrario, *Libro de Defunciones* nº 36, 1867-1872, fol. 339v-340. Citado en GALLEGO, Antonio, “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>436</sup> Véase el Capítulo II de esta tesis.

<sup>437</sup> GALLEGO, Antonio, “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

En un primer momento la petición de Gómez surtió efecto, pues en la reunión capitular se consideró que no era necesario convocar oposición para cubrir la plaza<sup>438</sup>. No obstante, en algunos meses el cabildo cambió de opinión y finalmente convocó oposiciones para cubrir la vacante en marzo de 1807. Es posible que los conflictos con Blasco y la negativa final de Gómez de ordenarse sacerdote llevaran al cabildo a replantearse su decisión. Para las pruebas se nombró un tribunal formado por un canónigo, Narciso Martín Piñuela, el maestro de capilla, Luis Blasco y el sochantre, Antonio Rodríguez Cerrillo. La persona que obtuviese la plaza debía ordenarse sacerdote dentro del primer año de posesión. Además, el puesto conllevaría las siguientes obligaciones: enseñar órgano a uno o dos niños del colegio catedralicio de San Pablo, asistir a todas las horas como el resto de racioneros, tocar el órgano excepto cuando el cabildo acceda a que lo haga el segundo organista, acompañar a la capilla de músicos en las funciones, componer música para la Catedral cuando, a falta del maestro de capilla, sea necesario y afinar el órgano. Frente a estas obligaciones, las del segundo organista básicamente consistían en cantar en el coro y tocar el órgano cuando se le ordenase<sup>439</sup>; dicho de otro modo, sus funciones eran ser miembro del coro y sustituto del primer organista.

El día 14 de abril comenzaron las oposiciones con dos candidatos, Eugenio Gómez y Ciriaco Olave, dos días después se les unió Lucas Ramos e incluso se admitiría a un opositor más el día 24 de abril, Juan Antonio Escalona, que a la postre fue quien obtuvo la plaza. Ninguno de los contrincantes de Gómez parecía tener relaciones previas con Zamora y los círculos de Blasco. Así, Olave era natural de Navarra, y había estudiado siete años en la Catedral de Burgos con el organista Plácido García. Ramos era ya sacerdote racionero y primer organista en la Catedral de Astorga. Por último, Escalona era racionero y primer organista de la Catedral de Palencia. Esto lleva a pensar que Zamora no contaba con otro candidato local que fuera desplazado inicialmente por Gómez, sino que fue el propio organista el que no convenció definitivamente al cabildo durante los primeros meses de trabajo. El vencedor, Escalona, hizo el juramento de sus obligaciones el 17 de agosto y tomó posesión del puesto el día siguiente<sup>440</sup>.

---

<sup>438</sup> A.C.Za., *Auto capitular* de 7-11-1806. Citado en GALLEGO, Antonio, “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>439</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>440</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

Este hecho situó a Eugenio Gómez en una situación económica inviable, cuando estaba a punto de terminar su estancia en el colegio catedralicio. Por ello, solicitó al cabildo una renta a cambio de “servir el destino que se la imponga y tocar el órgano los días o semanas que se le mande”, siéndole concedida su petición<sup>441</sup>. El cabildo le permitió seguir en el colegio hasta que terminase su beca y le prometió ciento cincuenta ducados para que pudiese ordenarse posteriormente<sup>442</sup>.

### 5.3.2. *La oposición de organista primero de la Catedral de Palencia (1807-1813)*

En la reseña biográfica de Eugenio Gómez, Parada y Barreto hace referencia a la oposición al puesto de organista primero de la Catedral de Palencia con estas palabras:

[...]Sus progresos fueron tan rápidos en el órgano y composición, que a la edad de 12 años desempeñaba ya la plaza de segundo organista, y a los 14, viendo el cabildo sus adelantos, y queriéndolos hacer públicos, envió al joven Gómez a la Catedral de Palencia para hacer oposición a la plaza de primer organista, que debía ser racionero, y por consiguiente sacerdote; más como el objeto solo era hacer méritos y poner de manifiesto la capacidad de Gómez, el cabildo de esta última Catedral le dio un certificado de haber cumplido a satisfacción los ejercicios de oposición [...] <sup>443</sup>.

Este extracto muestra cómo se desvirtuó la realidad con la finalidad de engrandecer al personaje: su edad en 1807 era veintiún años, no catorce; en la Catedral de Palencia el sacerdocio no era una premisa para ocupar el puesto y, en última instancia, según Gallego no le envió el cabildo, fue él quien pidió permiso y protección para ir a la oposición<sup>444</sup>. No obstante, las palabras de Parada y Barreto ilustran como era el funcionamiento de las oposiciones a puestos en las catedrales en esa época: estas sugerían a sus colegas para puestos en otras sedes, en el caso de que la iniciativa partiese de los propios interesados era necesario contar con el permiso de su lugar de origen y, una vez concedido este, solían subvencionarles el desplazamiento; era necesario presentar un certificado de buena conducta, lo cual era un mérito en la carrera de un organista; y, por

---

<sup>441</sup> A.C.Za., *Autos Capitulares*, fol. 38v, 25-8-1807. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>442</sup> A.C.Za., *Autos Capitulares*, v. 1-9-1807. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>443</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. *Op. Cit.*, pág. 204.

<sup>444</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

último, tenía bastante peso en la obtención de la plaza las referencias que se tenían de los opositores.

En septiembre de 1807 el cabildo de la Catedral palentina convocó la oposición al puesto de organista primero y nombró el tribunal evaluador. A pesar de ello, los plazos de admisión se prolongaron, probablemente porque ninguno de los solicitantes se consideraba adecuado en Palencia, hasta julio de 1808. La entrada de las tropas francesas el mes siguiente provocó que las oposiciones quedasen suspendidas hasta 1813, año en que finalmente se resolvió el asunto. En medio de esta larga oposición Eugenio Gómez volvió a Zamora con el inicio de la guerra en 1808. En agosto incluso pidió permiso al cabildo para acompañar a su madre y hermanos que quedaban desvalidos por la marcha de su padre a la guerra, permaneciendo con su familia hasta 1810<sup>445</sup>. Mientras esperaba en Zamora a que se retomase la oposición de Palencia, en febrero de 1812 muere Juan Santotis, organista segundo de la Catedral de Zamora. De este modo, cinco años después, Eugenio Gómez de nuevo se dirige al cabildo zamorano para pedir la plaza vacante, en este caso de organista segundo:

*Ilustrísimo. Señor Eugenio Gómez, súbdito de Vuestra Santidad, con el mayor respeto hace presente: que educado por orden de Vuestra Santidad en el Colegio de San Pablo desde su niñez, se halla ya hace tiempo por orden de Vuestra Santidad desempeñando la plaza de segundo organista de esta Santa Iglesia Catedral por las continuas enfermedades del que lo era, don Juan de Santotis, con el salario de cuatro reales y medio diarios que tuvo a bien Vuestra Santidad señalarle por congrua<sup>446</sup> con el objeto de que con ella pudiera ordenarse. Esto no se ha verificado por las circunstancias actuales; y deseoso de continuar sirviendo a Vuestra Santidad, a quien debe su educación,*

*Suplica que, hallándose vacante la citada plaza de segundo organista por muerte de Don Juan Santotis, tenga a bien Vuestra Santidad nombrarle para ella con las mismas cargas y obligaciones, que ofrece desempeñar como hasta aquí, señalándole aquella renta que parezca a Vuestra Santidad para poderse sostener, pues bien consta a Vuestra Santidad que a no ser por la caridad del señor en cuya casa se halla, no le era posible mantenerse con tan corto auxilio. Esta gracia espera recibir de Vuestra Santidad, cuya vida pide a Dios guarde dilatados años.*

---

<sup>445</sup> A.C.Za., *Actas Capitulares*, v. 38, 2-8-1808, 15-6 y 27-7-1809; 25-1, 27-2, 4-8 y 2-X-1910. Datos tomados de LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales de Castilla: Zamora, apéndice 4*. Fundación Juan March. Citado en GALLEGO, Antonio. "Eugenio Gómez y sus melodías para piano". *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>446</sup> Renta mínima de un oficio eclesiástico o civil o de una capellanía para poder sostener dignamente a su titular.

Zamora y febrero 14 de 1812. / *Ilustrísimo. Sr. / Eugenio Gómez*<sup>447</sup>.

En esta ocasión sí obtuvo la plaza de organista segundo solicitada en esta carta. No obstante, a pesar de obtener la plaza de organista en la Catedral donde se había formado musicalmente y en la que pretendía ordenarse sacerdote, estuvo en este puesto poco tiempo. Un año más tarde se retomaban las pruebas en Palencia, y Gómez se encontraba en mejor situación que al inicio de la oposición, ya que en este momento ocupaba la plaza de organista en una catedral. Los aspirantes a la plaza que quedaban en esta fecha eran tres: Ciriaco Olave, Lucas Ramos y Eugenio Gómez, casualmente los mismos que habían sido derrotados años atrás por Juan Antonio Escalona en la oposición a primer organista de la Catedral de Zamora. Se trataba de una buena oportunidad para ascender profesionalmente, pero en la votación Gómez no obtuvo ningún voto. Olave recibió seis y Ramos once, obteniendo este último la plaza. Una posible interpretación de estos datos es que Gómez salía de Zamora con poca confianza, intentando asentarse en un entorno diferente de Zamora que le era hostil. No obstante, por lo anteriormente relatado, no parece que Gómez fuese una persona con poca confianza en sí mismo; la explicación más plausible es que por Ramos fue el mejor candidato para el cabildo de Palencia.

Gómez permanecería en Zamora, pero siguió sondeando el panorama nacional con la intención de progresar: ante todo, Eugenio Gómez fue práctico. En 1814 quedó vacante la plaza de organista segundo de la Catedral de Sevilla. Esta tenía mayor entidad que la de Zamora y, por extensión, el sueldo de sus músicos también era superior. Tenía la oportunidad de optar a un puesto vitalicio y con un sueldo mejor; esto pudo más que todo lo alegado en sus dos cartas al cabildo zamorano. Finalmente, en 1814 obtuvo la plaza de organista segundo en la Catedral de Sevilla: este sí sería su definitivo destino, viviendo el resto de su vida en la capital andaluza.

### *5.3.3. Oposición a organista segundo en la Catedral de Sevilla, 1814*

En 1813 se jubila Pedro Santamant (1752- ¿?) del puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla y se convoca una oposición para cubrir la plaza vacante. El 8 de marzo de 1814, Eugenio Gómez solicitó una licencia al cabildo de zamorana para

---

<sup>447</sup> A.C.Za., legajo 132/1812. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

ausentarse durante el tiempo que durasen las pruebas, así como un certificado de buena conducta y del trabajo desempeñado en la catedral y un adelanto para poder correr con los gastos del viaje y la estancia. El mismo día, el cabildo accedió a sus peticiones con la condición de aportar a su vuelta un certificado de su asistencia y resultados en la oposición<sup>448</sup>. El 22 de abril del mismo año se nombró al tribunal que iba a evaluar a los opositores. Lo componían Domingo Arquimbau, maestro de capilla de la Catedral; Manuel Sanclemente, organista primero; y Pedro Santamant, organista segundo recién jubilado. La oposición constaba de una prueba de interpretación y otra de composición. Seis fueron los candidatos a la plaza catedralicia: Eugenio Gómez, Francisco Balius, Josef de Campos, Joaquín González, Manuel Velilla y Francisco Viñals.

Balius era organista de la Catedral de Solsona, y pertenecía a una familia de músicos catalanes de finales del siglo XVIII<sup>449</sup>. Se había presentado sin éxito a maestro de capilla en Lérida en 1793<sup>450</sup> y a organista en Málaga en 1807<sup>451</sup>, quizás siguiendo las recomendaciones de un pariente suyo, Jaime Balius, maestro de capilla en Córdoba desde 1785<sup>452</sup>. Campos, debía permanecer en la Catedral de Toledo, desde donde se presentó sin éxito a las oposiciones de organista en Cádiz en 1796<sup>453</sup>. González venía de ser sochantre en Canarias durante toda la segunda mitad del siglo XVIII<sup>454</sup>. De Velilla no se ha localizado información, aunque sí de Viñals, quien se formó en Tarrasa y Montserrat siendo hábil como intérprete de cuerda, de órgano y como cantante, lo que le permitió ocupar cargos en España y Francia en diferentes instituciones religiosas y nobiliarias<sup>455</sup>.

---

<sup>448</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>449</sup> BALLÚS CASÓLIVA, Glòria. *La Música a la col·legiata basílica de Santa María de la Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 2.

<sup>450</sup> MUJAL ELÍAS, Juan. *Lérida: historia de la música*. Lleida, Dilagro, 1975, pág. 116.

<sup>451</sup> No se ha podido confirmar a qué oposición concreta se refiere, aunque parece ser una amenaza de la Catedral ante los desplantes del organista Joaquín Tadeo de Murguía referente a su sueldo. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto. *Catedral de Málaga. Órganos y Música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996, pág. 296.

<sup>452</sup> BALLÚS CASÓLIVA, Gloria. *La Música a la col·legiata basílica de Santa María de la Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*. *Op. Cit.*, pág. 12. Sobre Jaime Balius y su magisterio en la Catedral de Córdoba puede consultarse: BEDMAR ESTRADA, Luís Pedro. *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009.

<sup>453</sup> Díez MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pág. 81.

<sup>454</sup> LOBO CABRERA, Manuel, LÓPEZ CANEDA, Ramón y TORRES SANTANA, Elisa. *La “otra” población: expósitos, ilegítimos, esclavos (Las Palmas de Gran Canaria. Siglo XVIII)*. Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1993, pág. 59.

<sup>455</sup> SALDONI, Baltasar. *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat*. Madrid, Repullés, 1856, pág. 58.



Como conclusión se puede decir que Gómez no contaba con un escenario propicio para alcanzar el puesto, ya que todos tenían mucha más experiencia musical que él en puestos de mayor prestigio. En cambio, la especialización al órgano parecía ser escasa, ofreciendo una posibilidad al zamorano.

El 8 de junio, una vez terminada la oposición y hecha la valoración por parte de cada uno de los miembros del tribunal, se votó en el cabildo catedralicio entre los tres candidatos mejor valorados: Gómez, Balias y de Campos. Se trataba, precisamente, de los tres que eran organistas en otras catedrales. De esto se deduce que la experiencia previa en el puesto de organista de otra catedral era un punto crucial en este tipo de oposiciones. La resolución de la oposición se recoge en el auto capitular del día 8 de junio de 1814: en primer puesto quedó Eugenio Gómez con veintiocho puntos, en segundo de Campos con dieciséis y en tercero Balias con tres. Igualmente, se recoge el sueldo de mil ducados anuales asignado al organista segundo de acuerdo con el Plan de Música de la Catedral de Sevilla de ese año, las normas para poder tocar el órgano catedralicio y las ayudas de costas otorgadas por el cabildo sevillano a los opositores para poder regresar a sus destinos:

Miércoles 8 de junio de 1814

Cabildo extraordinario presidiendo el *Señor* Deán.

Nombramiento de organista *segundo* en esta Santa Iglesia.

Este día leído el llamamiento para oír los informes de los Jueces de los Opositores a la *segunda* plaza de Organista de esta Santa Iglesia, se pasó a votar entre los opositores, y tuvieron votos *Don* Eugenio Gómez 28, *Don* Josef de Campos 16, y *Don* Francisco Balias 3: salió electo *Don* Eugenio Gómez, canónicamente, en la referida plaza de *segundo* Organista, por el tiempo de la voluntad del Cabildo, con el salario de mil ducados anuales, que es el asignado por el Plan de Música.

Actos aprobados de los opositores a la plaza de *segundo* organista.

Seguidamente se aprobaron los actos de los opositores. También se acordó que ninguno sino los Organistas propietarios toque el Órgano, y si fuere necesario lo toque alguno sea con licencia del *Señor* Deán o presidente.

Comisión sobre la ayuda de costa que se ha de dar a los opositores a la plaza de 2º organista.

Así mismo se dio comisión a los *Señores Del Plan de Música* para que arreglen el viático o Ayuda de costa que se les deba dar a los Opositores para retirarse a sus Iglesias<sup>456</sup>.

Junto con el acta de la resolución de la oposición a la plaza de segundo organista, en los autos capitulares se adjuntan como anexos los informes de cada uno de los miembros del tribunal. En estos documentos, los tres jueces hacen una valoración sobre cada uno de los opositores en las pruebas realizadas, todos subrayaron el examen realizado por Eugenio Gómez<sup>457</sup>.

Domingo Arquimbau destacó a Eugenio Gómez, Francisco Balius y Josef de Campos, señalando como el más completo de los tres a Gómez. Del resto de opositores opinaba que Manuel Velilla había realizado bien las pruebas, y por eso era acreedor de que se le aprobase; Francisco Viñals había cumplido con regularidad por lo que se entendía que había tenido una buena formación, aunque, como su profesión era cantar, había olvidado otros conocimientos; y respecto a Joaquín González había cumplido algo mejor en la parte de órgano, pero en el resto de pruebas carecía de la práctica necesaria:

Me hallo en el curso de proponerlos del modo siguiente.

Don Eugenio Gómez, Don Francisco Balius y Don Josef de Campos han vencido el cumplimiento de cuantos Actos han ejecutado en todos los puntos que se les ha ordenado; y todos los tres merecen la atención de *Vuestra Señoría Ylustrísima* hallo en Don Eugenio Gómez mayor completo que en todos ellos por lo que conozco y en conciencia digo ser el mejor de los tres el referido Don Eugenio Gómez y que debe elegirse este según en toda oposición se practica. [...]

Es todo lo que tiene que manifestar a *Vuestra Señoría Ylustrísima*. quien dispondrá lo más a propósito para el digno objeto del culto. Sevilla 8 de junio de 1814.

Domingo Arquimbau (rúbrica)<sup>458</sup>.

Por su parte, Pedro Santamant opinó que Gómez, Balius y José de Campos habían destacado tanto en las pruebas de órgano como en las de composición, escogiendo entre los tres en primer lugar a Gómez por su técnica, limpieza y buen gusto y sin hacer distinción entre el segundo y tercer puesto. En cuarto lugar, situaba a Manuel Velilla que ha cumplido bien. En quinto, igualmente aprobado, a Francisco Viñals. Respecto a

---

<sup>456</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, fol. 57-58. La votación del cabildo el 14 de junio de 1814 y los informes de los miembros del tribunal de la oposición fueron citados en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. *Eugenio Gómez Carrión (1786-1871) y la actividad musical en Sevilla en el siglo XIX*. Trabajo fin de Máster, Universidad de Granada, 2013, págs. 70-72. Ver Anexo I.

<sup>457</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, entre fol. 57-58. Ver Anexo I.

<sup>458</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría, *Autos Capitulares*, Libro nº 177, 1814, entre fol. 57v-58. Ver Anexo I.

Joaquín González, sólo se pronuncia con un categórico “ha cumplido como ha podido. Es todo lo que puedo decir”<sup>459</sup>:

Los tres opositores que son D. Eugenio Gómez, D. Francisco Balias y D. José de Campos, son los que han sobresalido, no solo en lo orgánico, sino en las obras de composición que se les ha mandado trabajar; pero aunque los tres son buenos...el que mejor ha cumplido en lo general y ha demostrado más gusto, más limpieza y manejo, es D. Eugenio Gómez, el cual en mi conciencia es el más benemérito y acreedor a la plaza [...]

Es todo lo que puedo decir a *Vuestra Señoría Ylustrísima* según mis cortos conocimientos *Vuestra Señoría Ylustrísima* dispondrá en todo lo que fuere de su mayor agrado. Sevilla  
8 de junio de 1814.

Pedro Santamant (rúbrica)<sup>460</sup>.

El informe de Manuel Sanclemente se basa en las cualidades necesarias que debía cumplir quien fuese nombrado para la plaza; es decir, ciencia, gusto, técnica y limpieza en una y otra mano. Por esto, escogió a Gómez, Balias y de Campos como válidos para el puesto, destacando a Gómez por su limpieza y buen gusto tocando el órgano y, sobre todo, por ser el que mejor ha hecho los ejercicios de composición. Declaraba empatados el segundo y tercer puesto. En cuarto lugar, situaba a Manuel Velilla, aprobado y que había realizado bien todas las pruebas. En quinto a Francisco Viñals, también aprobado y, por último, Joaquín González que “ha cumplido en lo que pertenece a orgánico a proporción de sus fuerzas: más en las composiciones no he podido formar concepto”<sup>461</sup>. Como conclusión, insiste en la valoración realizada por Santamant y Arquimbau:

Los Opositores nombrados Don Eugenio Gómez, Don Francisco Valius y Don Josef de Campos: son los que han cumplido muy bien, y mejor en todos los actos y ejercicios tanto orgánicos, como de composición, o fundamento, y todos tres merecen toda la atención de *Vuestra Señoría Ylustrísima* pero, como ha de ver escogido entre los buenos el mejor, para descargo de mi conciencia no puedo menos de poner en consideración de *Vuestra Señoría Ylustrísima* que a estos dos últimos se aventaja más. D. Eugenio Gómez por su limpieza en el tocar, tanto en una como en otra mano, ejecución, buen gusto, imaginación viva y abundante; reuniendo sobre todo esto el haber cumplido con más exactitud que todos en los ejercicios de composición o fundamentos, como consta de las obras que están en mi poder: por todo lo cual creo faltaría a la verdad y justicia, y grabaría mi conciencia sino dijera a *Vuestra Señoría Ylustrísima* que entre los opositores que se han presentado

---

<sup>459</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría, *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, entre fol. 57v-58. Ver Anexo I.

<sup>460</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría, *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, entre fol. 57v-58. Ver Anexo I.

<sup>461</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría, *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, entre fol. 57v-58. Ver Anexo I.

es el mejor D. Eugenio Gómez: y si yo hubiere de nombrar al sujeto que ha de obtener dicha plaza, nombraría al referido D. Eugenio Gómez [...]

Es cuanto tengo que exponer a la consideración de *Vuestra Señoría Ylustrísima* mas sobre todo *Vuestra Santidad* y. con su alta penetración y acierto hará lo que tenga por más conveniente, y fuere de su agrado.

Sevilla a 8 de junio de 1814.

Manuel de San Clemente (rúbrica)<sup>462</sup>.

El estudio de estas actas, tanto los veredictos del tribunal como la deliberación del cabildo, permite sacar algunas conclusiones sobre el procedimiento de las oposiciones al puesto de organista en la Catedral de Sevilla, por extensión pueden ser aplicables a otras catedrales españolas en esa época. En primer lugar, cabe destacar la dureza de las oposiciones a las que se tenían que enfrentar los organistas, con pruebas de interpretación, improvisación y composición. Se considera interesante realizar una comparativa de las pruebas que tuvieron que realizar los opositores a la plaza de organista segundo de 1814 con los ejercicios realizados en la oposición a la prebenda de órgano un año antes<sup>463</sup>, comprobándose que los ejercicios y exigencias eran similares. El buen resultado alcanzado por Eugenio Gómez lleva a pensar que durante los siete años transcurridos desde sus primeras oposiciones en Zamora había mejorado notablemente su formación. Probablemente el tiempo en el que había desarrollado ya el cargo de organista segundo en la Catedral de Palencia había contribuido a darle una seguridad y un dominio que no tenía en los años anteriores.

Por otra parte, es interesante el procedimiento de evaluación de los jueces del tribunal y del cabildo para seleccionar a la persona escogida. Una vez terminadas las pruebas, cada uno elaboraba un informe de todos los participantes y entre ellos nombraban a los tres que eran válidos para el puesto. La valoración no era numérica y puede considerarse que eran bastante benévolos en la forma de redactarla, pues de Joaquín González se limitaron a decir un “ha hecho lo que ha podido” que realmente se podría interpretar como que su preparación era insuficiente. En el acta de la resolución de la oposición del día 8 de junio figuran los tres escogidos como candidatos al puesto. Destaca el hecho de que, a pesar de que los tres miembros del tribunal no habían hecho distinción

---

<sup>462</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro nº 177, 1814, entre fol. 57v-58. Ver Anexo I.

<sup>463</sup> A.C.S. *Autos canónigos in sacris*. Libro 288, fol. 8v.-37, 30-9-1813; fol. 9 1-10-1813; fol. 9v, 4-10-1813; y fol. 11v, 15-10-1813. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1455-1458.

entre el segundo y tercer puesto, en la votación final de Campos obtuvo dieciséis puntos frente a los tres de Balius. Es de suponer que la diferencia final de puntos estaba basada en otros fundamentos ajenos a la prueba en sí y guardaban relación con el resto de requisitos tales como certificado de buena conducta, referencias, etc.

Así es como Eugenio Gómez recaló en la ciudad donde residió el resto de su vida, en 1814, concretamente en junio. En este dato vuelve a ser errónea la información que aportó Parada y Barreto, quien fecha su llegada a Sevilla en 1824<sup>464</sup>.

#### 5.4. EUGENIO GÓMEZ: ORGANISTA SEGUNDO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (1814-1855)

En el momento de la toma de posesión del puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla en 1814, las obligaciones de Eugenio Gómez estaban muy delimitadas por el Plan de Música catedralicio de ese año. Estas eran: turnar con el organista primero por semanas, tocar en los Maitines que no sean solemnes, ni pluviales, tocar en las misas de los sábados de Nuestra Señora de la Antigua, y las dos Vísperas del Corpus y de San Clemente que se cantan en el Sagrario, tocar en las deshoras en las octavas del Corpus y de Nuestra Señora de la Concepción, en el Triduo de Carnestolendas, en el día del Corpus y en el de la Asunción de Nuestra Señora. Además, cuando se toquen los dos órganos deben tocar los dos organistas y el segundo organista debe suplir al primero en caso de enfermedad de éste<sup>465</sup>.

A partir de esta fecha, dadas las condiciones económicas anteriormente mencionadas de la Catedral, su trabajo aumentó progresivamente a la vez que disminuía su salario<sup>466</sup>. Su función era exclusivamente tocar solos de órgano, cada vez más utilizados para suplir la falta de otros instrumentos de la capilla musical, y acompañar al coro. La relación entre Eugenio Gómez y el organista primero, Manuel Sanclemente, era buena, hecho demostrado por la colaboración que siempre mantuvieron ambos fuera de la Catedral<sup>467</sup>. No obstante, Gómez intervino más que Sanclemente en las oposiciones a puestos religiosos<sup>468</sup> y en la vida musical de la ciudad. Este hecho pudo estar motivado

---

<sup>464</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, *Op. Cit.*, pág. 204.

<sup>465</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 177, entre fol. 36v.-37, 22-4-1814. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 1036.

<sup>466</sup> Véase apartado 3.3. “La situación económica en la Catedral de Sevilla en el siglo XIX” de este capítulo.

<sup>467</sup> Véase capítulo II de esta tesis.

<sup>468</sup> Por su cargo de organista segundo de la Catedral de Sevilla, Eugenio Gómez fue requerido, en lugar de Sanclemente, como miembro del tribunal en varias oposiciones y asesoró sobre la construcción de órganos.

por los problemas de salud de Sanclemente y por la limitación que, por sus obligaciones como organista prebendado, tenía para realizar actividades fuera de la Catedral<sup>469</sup>.

#### 5.4.1. *Primeras oposiciones como jurado*

Eugenio Gómez participó en algunas de las oposiciones a cargos de la institución. La más relevante de todas fue la oposición al puesto de maestro de capilla celebradas en 1828. Finalmente, la plaza fue para Hilarión Eslava (1807- 1878). En septiembre de 1828 se había jubilado Domingo Arquimbau, maestro de capilla de la Catedral, para cubrir la plaza vacante se convoca una oposición cuyo tribunal estaba constituido por el propio Arquimbau y los dos organistas, Sanclemente y Gómez<sup>470</sup>. En la lista de aspirantes figura un joven Hilarión Eslava con sólo veintiún años:

A consecuencia del acuerdo del Cabildo anterior; el infrascripto Secretario leyó lo determinado por el Cabildo sobre los ejercicios, en la oposición al Magisterio de Capilla en los años de 1757 y de 1790: en seguida leyó igualmente el Edicto últimamente fijado y los Memoriales de los pretendientes; Don José Barba Presbítero Don Antonio García Valladolid Subdiácono, Don Ambrosio Pérez Subdiácono, Don José Preciado, Don Santiago Aguirre, Don Hilarión Eslava, Don Bonifacio Manzano y Don José Carlos Borreguero Presbítero y se acordó que dichos memoriales pasen a la Diputación de Negocios en unión con el *Señor* Visitador del Colegio y *Señor* Protector de la Capilla de Música, para que informe proponiendo al Cabildo en el inmediato los Jueces que han de calificar las obras que se les pidan, conforme al Edicto, que dicha Diputación queda desde luego encargada en el modo y forma de remitirles los puntos para la composición que han de enviar; y que tomando la misma los conocimientos necesarios sobre la conducta moral y política de dichos opositores informe igualmente al Cabildo en su día. Igualmente presento memorial y fue admitido D. Francisco Andreví; Maestro de Capilla de Valencia<sup>471</sup>.

Sucesivas vicisitudes, entre ellas la muerte de Arquimbau<sup>472</sup>, retrasaron la realización de la oposición que no se resolvió hasta 1830. El ganador fue Francisco

---

<sup>469</sup> Los *Autos Capitulares* de la Catedral de Sevilla reflejan frecuentes licencias de Sanclemente para reponerse por problemas de salud.

<sup>470</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 166v, 17-11-1828. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV. *Op. Cit.*, pág. 1323.

<sup>471</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 191, fol. 162v, 14-11-1828. En *Ibíd*, págs. 1322-1323.

<sup>472</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 192, fol. 22, 11-2-1829. En *Ibíd*, pág. 1328.

Andreví y en segundo lugar quedó Hilarión Eslava<sup>473</sup>. Según López Calo, la votación del cabildo fue recibida en Sevilla con sorpresa y críticas pues se consideraba que la oposición del joven Eslava había sido la mejor<sup>474</sup>. Unos meses después, al ganar la oposición de maestro de la Capilla Real, Andreví renunció a la plaza sevillana volviendo esta a quedar vacante<sup>475</sup>. Finalmente, en 1832, el cabildo resolvió ocupar el cargo de maestro de capilla escogiendo entre los aspirantes que habían quedado en segundo y tercer lugar de las pruebas realizadas dos años antes. El puesto lo obtuvo Hilarión Eslava por mayoría el 20 de febrero y tomó posesión del cargo el 15 de abril<sup>476</sup>.

A parte de los puestos de organista primero y segundo de la Catedral, también era muy prestigioso en la ciudad el de organista de la Colegiata de San Salvador de Sevilla<sup>477</sup>. Su salario era inferior al de los organistas de la Catedral, pero muy superior al que percibía el organista de cualquier otra iglesia sevillana<sup>478</sup>. Para cubrir la vacante de este puesto se convocaba una oposición, cuyo tribunal estaba integrado por el maestro de capilla de la Colegiata, un racionero de la Catedral experto en la materia y otros dos organistas, preferiblemente de la Catedral<sup>479</sup>. En 1830 muere Manuel Zabala, organista de la Colegiata de San Salvador entre 1786 y 1812<sup>480</sup> y contrabajista de la Catedral de Sevilla desde 1812 hasta 1830<sup>481</sup>. Manuel Zabala probablemente era hermano de Nicolás Zabala, el organista tercero de la Catedral hasta 1813, y, además de contrabajista, también era organista auxiliar de la Catedral, hecho constatado en los autos capitulares; así, por ejemplo, en 1829 sustituyó como organista a Eugenio Gómez por enfermedad de este<sup>482</sup>. Tras la muerte de Manuel se nombró contrabajo de la Catedral a su hijo Nicolás Zabala,

---

<sup>473</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 193, fol. 56, 30-3-1830. Citado en *Ibíd*, págs. 1354-1355.

<sup>474</sup> LÓPEZ CALO, José. “Los Misereres de Eslava”. *Temas de Estética y Arte*, nº XVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2013, págs. 226-227.

<sup>475</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 195, fol. 52v, 20-2-1832. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 22-23.

<sup>476</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 195, fol. 141, 9-7-1832. En GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

<sup>477</sup> Sobre la música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla puede consultarse: GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

<sup>478</sup> *Ibíd*, pág. 415.

<sup>479</sup> *Ibíd*, pág. 413.

<sup>480</sup> *Ibíd*, págs. 440-442.

<sup>481</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 193, fol. 21, 27-1-1830. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1352-1353.

<sup>482</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 192, fol. 129, 11-9-1829. En *Ibíd*, pág. 1344.

quien en ese momento era organista en la Colegiata del Salvador de Sevilla<sup>483</sup>. Nicolás fue nombrado por unanimidad en la plaza de contrabajo con una renta de cuatrocientos ducados anuales y la obligación de enseñar a los seises y colegiales que tocaban dicho instrumento<sup>484</sup>. Es decir, Nicolás sucedió a su padre en ambos puestos, primero en el de organista del Salvador y después en el de contrabajista de la Catedral.

Al quedar vacante la plaza de organista de la Colegiata del Salvador se convoca una oposición para cubrirla, el tribunal para la prueba estuvo constituido por Eugenio Gómez, Blas Villalba, organista de la Capilla Real y Antonio Linares, maestro de capilla de la Colegiata del Salvador. Los aspirantes fueron Juan Antonio García y Juan Álvarez. Así consta en el auto capitular de la Colegiata del día 29 de enero de 1830, en la que además queda por determinar que retribución iban a percibir los examinadores:

Con el motivo de la muerte de Don Manuel Zabala, Músico contrabajo de la Catedral, aquel Cabildo nombró en esta plaza a Don Nicolás Zabala su hijo y organista de esta *Nuestra Iglesia* Colegial, por consiguiente habiendo este presentado su desistimiento queda vacante es esta *Iglesia* dicho empleo de Organista a que aspiran Don Juan Antonio García, Organista titular de la *Iglesia* Colegial de la Villa de Zafra, y Don Juan Álvarez, cuyos memoriales fueron leídos, en su vista este Cabildo después de haber conferenciado sobre el particular, después de haber hecho presente el *Señor* Don Mateo Cerero los respectivos ejemplares, de haberse dado por oposición esta plaza y después quedar nombrados por Jueces de ella Don Eugenio Gómez, Organista segundo de la Catedral, Don Blas Villalba, Organista de la Capilla Real y Don Antonio Linares, Maestro de Capilla de esta *Iglesia*, se les ofreció otra dificultad ¿Qué gratificación se había de dar a estos *Señores*, y si se había de poner Edictos de la vacante?. Y esto así, se determinó dejar para otro Cabildo la conclusión de este asunto, habiendo salido de la sala Capitular antes de finalizar esta discusión el *Señor*. Don Juan Márquez y el *Señor*. Don Pedro Montilla<sup>485</sup>.

El día 5 de febrero se incorporaron otros dos candidatos a la oposición: José Estrada y Antonio Canto<sup>486</sup>. Los exámenes se realizaron el día 17 de febrero y fue Juan Álvarez

---

<sup>483</sup> Nicolás Zabala sucedió a su padre como organista de la Colegiata de San Salvador. Ocupó el puesto entre 1812 y 1830. GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*, *Op. Cit.*, págs. 442-445.

<sup>484</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 193, fol. 21, 27-1-1830. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, págs. 1352-1353.

<sup>485</sup> Archivo Colegiata de San Salvador de Sevilla. *Autos Capitulares*, Libro 26, fol. 6v, 29-1-1830. Citado en GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*, *Op. Cit.*, pág. 446.

<sup>486</sup> José Estrada era músico de voz y de varios instrumentos y también organista de la Parroquia de Santa Catalina. Antonio Canto era organista de la Parroquia del Pópulo. GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario,



quien finalmente obtuvo la plaza. En esta oposición, Eugenio Gómez, además de formar parte del tribunal, fue el encargado de diseñar los ejercicios de la prueba evaluadora. En el auto capitular de la Colegiata de San Salvador del día 17 de febrero de 1830, se describe detalladamente cada una de ellos. Estos incluían una prueba de interpretación de órgano con un repertorio libre, acompañamiento y transporte de piezas litúrgicas en varios tonos y la realización e interpretación de un bajo cifrado:

En el miércoles diez y siete de Febrero de Mil Ochocientos Treinta, por la mañana después de las Horas de Coro, Habiéndose estado atendien a todos los Sres. Capitulares, a los examinadores nombrados por el Cabildo para el examen de los opositores a la plaza de organista, y a los aspirantes a dicha plaza, asistiendo el Sr. Abad, que presidió el acto, y algunos otros Sres. de Manto Capitular en el Coro, se hizo el referido examen. El plan para este se hizo por D. Eugenio Gómez, Organista segundo de la Catedral, el que contenía los siguientes artículos:

Primeramente, tocará cada uno de los opositores *Ad Libitum*, por espacio de ocho o diez minutos.

Acompañarán la Letanía del Maestro Capitular, y si conviniese, hará el transporte por Mi Menor parte de ella.

Se le dará un Bajete numerado, para que lo armonicen con dos minutos para verlo: en seguida tocarán el mismo bajo, escrito en otro papel con la armonía que le corresponde.

Acompañarán la Gloria de Piquero, y contestarán a dos Antífonas, con un verso, indicando el tono de cada una de ellas.

Tocaran un verso sobre Himno que se cantará de quinto tono, pudiéndose omitir algunas de las circunstancias que se piden<sup>487</sup>.

Hay varios aspectos destacables de esta oposición. En primer lugar, el puesto de contrabajista de la Catedral tenía un sueldo superior al de organista en el Salvador, pues a Nicolás Zabala le interesó más aceptar la plaza vacante de contrabajista que la que ya ocupaba de organista en la Colegiata. Estamos ante una de las sagas de músicos que ocuparon los diferentes espacios musicales de la Sevilla contemporánea, los Zabala. Otras familias de músicos fueron los Courtier, los Palatín o los Noriega. Por otra parte, la dificultad de las pruebas en las oposiciones a organistas en el Salvador era similar que las correspondientes al mismo puesto en la Catedral, a pesar de que el sueldo era inferior.

---

*La Música en la Colegiata de San Salvador*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pág. 445.

<sup>487</sup> Archivo de la Colegiata de San Salvador de Sevilla. *Autos Capitulares*, Libro 26, fol. 10,17-2-1830. Citado en GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador. Op. Cit.*, pág. 446.

Entre los nombres que se vinculan a este acontecimiento aparecen varias muestras de la vida polifacética, o tal vez sería mejor decir pluriempleada, de los músicos sevillanos: Manuel Zabala, el contrabajista de la Catedral recién muerto también fue contrabajo en la orquesta del Teatro Principal; él y su hijo Nicolás ocuparon puestos de organista y contrabajo en la Catedral y en el Salvador ; Antonio Linares, el maestro de capilla del Salvador, fue “maestro de música” de la compañía de ópera del Teatro Principal durante décadas; José Estrada, el organista de la iglesia de Santa Catalina, además era músico de voz y de varios instrumentos en la Parroquia de Santa Catalina; el propio Eugenio Gómez también había sido “maestro de música” en el Principal y había fundado una academia en 1820; y a Antonio Canto, que no tuvo éxito en esta oposición, ejercería una década después como pianista y compositor en la Sociedad Filarmónica sevillana<sup>488</sup>.

Por último, es llamativa la presencia de Eugenio Gómez en el tribunal en lugar de Manuel Sanclemente, el organista primero<sup>489</sup>. Pero, sobre todo, que Eugenio Gómez fuese quien dirigió las oposiciones diseñando las pruebas, pues hubiese sido más lógico que esta responsabilidad hubiese recaído en el maestro de capilla de la Colegiata, Antonio Linares, o en el organista de la Capilla Real, Blas Villalba. Desconocemos los motivos que llevaron a esta decisión, pero lo que sí muestran es el dominio compositivo y la consideración que el músico había llegado a alcanzar en la ciudad.

#### 5.4.2. *Organista asesor en la construcción de órganos*

Otra función habitual entre los organistas catedralicios fue el asesoramiento en la construcción o reparación de órganos, incluso fuera de la provincia de Sevilla, hecho que constituye otra prueba del prestigio que tenía el puesto de organista de la Catedral y del buen nombre que el propio Eugenio Gómez se fue labrando en el Arzobispado. Este es el caso del órgano de la iglesia del Juramento de San Rafael de Córdoba, uno de los ocho órganos con los que cuenta actualmente la ciudad de Córdoba<sup>490</sup>. Se trata de un instrumento de gran valor que fue construido en 1845 por el organero Antonio Pilat

---

<sup>488</sup> Véase el apartado 7 de este Capítulo y el Capítulo II.

<sup>489</sup> Probablemente la ausencia de Sanclemente estuvo motivada por problemas de salud o porque sus obligaciones en la Catedral se lo impedían.

<sup>490</sup> CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel. *Órganos en la provincia de Córdoba: inventario y catálogo*. Granada. Centro de Documentación Musical, 2011.

asesorado por Eugenio Gómez, y que se estrenó en 1848<sup>491</sup>. El 27 de abril Eugenio Gómez solicitó permiso para desplazarse a Córdoba para supervisar el acabado del instrumento antes de su estreno: “Se leyó un memorial de Don Eugenio Gómez segundo Organista de esta Santa Iglesia solicitando se le conceda licencia para pasar a Córdoba a reconocer un órgano para su aprobación o no, y el cabildo le concedió dicha licencia para el expresado objeto por el termino de veinte días”<sup>492</sup>. Este órgano ha sido intervenido en 2015 por el organero Juan Manuel Rico Vio con asesoramiento del organista de la iglesia Clemente Mata Ruiz<sup>493</sup>.

Otro ejemplo es el órgano de la localidad onubense de Aroche. En 1862 el párroco de Aroche, José García y Gómez, inicia el proyecto de restauración del órgano construido en la parroquia por Francisco Pérez de Valladolid entre 1752 y 1755<sup>494</sup>. Para ello, el párroco presenta al cabildo de Sevilla<sup>495</sup> el proyecto de reforma y un presupuesto de 13.420 reales del organero Manuel María González, natural de Fregenal de la Sierra y discípulo de Antonio Pilas<sup>496</sup>. En el informe emitido por Eugenio Gómez, organista ya jubilado en esa fecha de la Catedral sevillana, éste duda de las cualidades como organero de Manuel Marías González, antiguo zapatero:

Que dicho don Manuel hace años se hallaba ejerciendo el oficio de zapatero y al mismo tiempo el organista en la Higuera, a donde fue el ya difunto organero don Antonio Pilas a construir o componer un órgano: sin más antecedente que éste, saben que después dicho don Manuel dejó los zapatos y se ha hecho organero haciendo algunas composiciones de órganos por Extremadura, ignorando el éxito de ellas. Por lo que recomienda cautela<sup>497</sup>.

Para contrarrestar esta opinión se presentan los informes de los órganos contruidos o reparados por González en Valverde del Camino, Zafra y Alájar.

---

<sup>491</sup> La figura de Antonio Pilat es aún muy poco conocida. Parece haber sido un organero de origen alemán, aunque gran parte de su carrera la desarrollara en el ámbito andaluz.

<sup>492</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 208, Fol. 22v, 27-4-1848. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 209.

<sup>493</sup> ANÓNIMO. “El Cabildo restaura el órgano de la Iglesia del Juramento de San Rafael”, *Europa Press*, Córdoba, 13/10/2015. [consultado 2/2/2017].

<sup>494</sup> LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013, págs. 57-58, 112, 130-131.

<sup>495</sup> En ese momento no existía la diócesis de Huelva. La zona pertenecía a la de la Catedral de Sevilla.

<sup>496</sup> Debe tratarse de Antonio Pilat, el mismo organero que construyó el órgano de la iglesia del Juramento de San Rafael antes referida.

<sup>497</sup> Archivo Diocesano de Huelva, *Gobierno*, año 1864. 2, Almonaster. Aroche. 1862, 1863, 1864. Composición de su órgano parroquial, fol. 14. Citado en CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. “El órgano de Aroche”. *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 259, Huelva, 1986, págs. 109-123.

Finalmente, el 1 de junio de 1864, el provisor del cabildo sevillano decretó que se encargase González de la reparación. No sin hacer constar que hubiesen preferido a otro constructor de habilidad reconocida por los entendidos en la materia de Sevilla, pero que a dicha persona le es imposible hacerse cargo por su exceso de trabajo<sup>498</sup>. Es posible que se tratara, bien de Otín Calvete el menor, que fallecería en 1868, último miembro de una notable saga de organeros trabajando en Sevilla, o bien Pedro Roqués, quien sería recomendado por Hilarión Eslava a la Catedral de Cádiz<sup>499</sup>. Finalmente, el proyecto de restauración de este órgano fue acometido en 1936 por el organero sevillano José Romero García de la Vega sin que en la actualidad haya sido concluido<sup>500</sup>. En la (Fig. 16) puede verse el estado del órgano de Aroche en 2017.



Figura 16. Órgano de la parroquia de Aroche. Fotografía: Auxiliadora Gil Rodríguez.

---

<sup>498</sup> Archivo Diocesano de Huelva, *Gobierno*, año 1864. 2, Almonaster, Aroche, 1862, 1863, 1864. Composición de su órgano parroquial, fol. 23. Citado en CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. “El órgano de Aroche”. *Op. Cit.*, págs. 109-123.

<sup>499</sup> CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel. *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y Catálogo*. Granada, Centro de Documentación Musical, 1995, p. 24.

<sup>500</sup> La historia de este órgano puede consultarse en RODRÍGUEZ GUILLÉN, Antonio. *Iglesia Prioral Santa María de la Asunción de Aroche (Huelva)*. Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014.

A pesar de que puede ser poco representativo el hecho de que se reclamase a Eugenio Gómez como asesor en la construcción de estos dos órganos en Córdoba y Aroche<sup>501</sup>, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX se construyeron muy pocos órganos en España debido a las circunstancias económicas. Lo que es significativo es que, en lugar del organista primero Sanclemente, fuese él la persona solicitada para este menester. Dos son las explicaciones posibles para esto: que la salud de San Clemente se lo hubiese impedido o un mayor prestigio de Gómez como organista. Más interesante aún es que fuera Eslava el requerido para asesorar en la finalización del órgano de la sede gaditana, que suponía un cambio estético notable con respecto a lo tradicional en ese momento, y no Gómez o Sanclemente, como reputados organistas.

#### 5.4.3. *El organista jubilado*

Después de cuarenta y un años de servicio, en 1855 Eugenio Gómez se jubiló del puesto de segundo organista de la Catedral de Sevilla. La pensión de jubilación que le fue asignada era de cinco mil quinientos reales anuales vitalicios. La Real Orden que le concede la jubilación consta en los autos capitulares de la Catedral con fecha de 1 de agosto de 1855:

Organista segundo *Don* Eugenio Gómez. Real Orden sobre su jubilación.

Se dio cuenta de una comunicación de ese *Señor*, de veinte y siete de Julio en que traslada una Real Orden de diez y siete de dicho mes, por la que *Su Majestad* se ha servido conceder a *Don* Eugenio Gómez, segundo organista de esta Santa Iglesia la jubilación que ha solicitado, debiendo percibir bajo este concepto la cantidad de cinco mil quinientos reales anuales que hoy disfruta, y pagarse por ahora del fondo de reserva de la Diócesis.

Se cometió á informe de la Contaduría Mayor<sup>502</sup>.

El mes siguiente, Eugenio Gómez escribió una carta al cabildo en la que exponía que, en uso de su derecho por estar jubilado, cesaba en el desempeño del puesto de organista segundo a final de septiembre<sup>503</sup>. A pesar de nombrarse interinamente a Juan Rufín y a Francisco Rodríguez por carecer de titulares las dos plazas de organista de la

---

<sup>501</sup> Dos localidades que entonces pertenecían a la diócesis de Sevilla, por lo tanto, asistía como asesor en representación de la Catedral de Sevilla.

<sup>502</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 213, fol. s/n, 1-8-1855. En GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194. Véase ANEXO I.

<sup>503</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 213, fol. s/n, 7-9-1855. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 248-249.

Catedral<sup>504</sup>, Sanclemente y Gómez, los organistas jubilados, siguieron vinculados a la institución mientras la salud se lo permitió. Los autos capitulares permiten comprobar que la actividad de Sanclemente como organista y encargado de supervisar el estado de los órganos continuó, al menos, hasta 1856, tres años antes de su fallecimiento<sup>505</sup>. Respecto al organista segundo, hay constancia de que Gómez en 1863 todavía seguía turnándose en el oficio de organista<sup>506</sup>. Además, a pesar de estar nombrado desde 1860 Caballero y Font como organista prebendado, y como tal responsable del estado de los órganos, Gómez seguía emitiendo informes sobre el estado y reparación de los órganos cuando el cabildo lo requería:

Se dio cuenta del informe de los *Señores* Contadores Mayores sobre la exposición de Don Manuel Caballero Presbítero Beneficiado Organista de esta Sta. Iglesia. Cuyo informe se les comitió en treinta de enero último y al cual acompaña el que les ha dado sobre el estado y reparación del Órgano Don Eugenio Gómez Organista segundo Jubilado. El Cabildo en atención a todo ello acordó que se procediera a la reparación, según lo indicado por el *Señor* Gómez, lo antes posible, y que con llamamiento se trate de los fondos que puedan arbitrarse para ello<sup>507</sup>.

Según este acta, el cabildo seguía contando con la opinión de Gómez para los informes sobre el estado y las necesidades de reparación de los órganos y, lo que es más llamativo, su criterio se imponía al del primer organista Caballero y Font. Más aún si se tiene en cuenta que, desde el Concordato de 1851, los músicos de las catedrales debían ser sacerdotes y Gómez era seglar. Esto prueba la alta valoración que el cabildo tenía de su criterio. Incluso, como máximo responsable, presidió y diseñó las pruebas en las oposiciones a maestro de capilla de 1864 que se verán en el epígrafe siguiente. A la etapa de jubilado pertenece una carta escrita por Gómez a la Catedral de Zamora. La carta, según Antonio Gallego, es respuesta a la petición que el cabildo zamorano le hizo sobre “las dotes artísticas de músicos sevillanos”<sup>508</sup>.

*Señor* Don Blas Martínez Sanz /Zamora

Sevilla 25 de agosto de 1867.

---

<sup>504</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 213, fol. s/n, 7-11-1855. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 249.

<sup>505</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 213, fol. 45v,8-8-1856. En *Ibid.*, pág. 253.

<sup>506</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 216, fol. 79,23-10-1863. En *Ibid.*, pág. 312.

<sup>507</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 215, fol. 29v, 17-5-1861. En *Ibid.*, pág. 287.

<sup>508</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

CAPÍTULO I

Muy *Señor* mío: Con sumo placer he recibido la carta que se ha dignado dirigirme con fecha 17 del actual a la que me es doblemente grato contestar por corresponder debidamente a la deferencia que a *Usted* y a ese Cabildo he merecido en esta ocasión cuanto por gratitud a lo que al mismo he debido antes de ahora, y cuyos beneficios jamás olvidaré. *Usted* puede juzgar de la justicia de mi reconocimiento cuando le diga que a la edad de siete años entré de niño de coro en esa Santa Iglesia Catedral haciendo mis estudios musicales en el Colegio de San Pablo bajo la dirección del maestro de capilla *Don* Luis Blasco y del Organista *Don* Manuel Daucha y Enche; a los catorce años me presenté a oponerme a la plaza de primer organista de la Catedral de Palencia por determinar de ese Ilustrísimo Cabildo y a sus expensas para hacer méritos; después continué supliendo en ese órgano con el título de segundo organista hasta que en el año catorce vine a la oposición de esta iglesia Patriarcal, cuya plaza he venido desempeñando y hoy me encuentro jubilado con el disfrute de todo el sueldo, habiendo sido premiado por *Su Majestad* con el título de maestro honorario del Real Conservatorio.

Por lo dicho, comprenderá *Usted* con el interés que debo mirar todo lo que tenga relación con esa corporación a quien debo todo lo que he sido y soy en el arte y en mi larga carrera musical.

Disimule *Usted* esta digresión que no he debido omitir para hacer ostensible que no soy ingrato a los beneficios recibidos y que soy el primero en publicar.

El *Señor Don* Manuel María Yáñez desempeña, con efecto, la plaza de bajo de capilla de esta Santa Metropolitana Iglesia, y creo que puede muy bien cumplir en esa con la de Vicesochantre; su voz aún se mantiene buena y fresca y con los requisitos que pudieran exigirse. No dudo que es una buena adquisición y más en la época presente en que hasta las voces medianas escasean.

Haga *Usted* presente a ese Ilustrísimo Cabildo mis respetos y *Usted* puede disponer con toda libertad del que se ofrece a sus órdenes como su más atento y *Su Servidor Que Besa Su Mano*.

Su casa calle de Colón nº 1.

Eugenio Gómez (rúbrica)<sup>509</sup>.

Esta carta escrita por Gómez al cabildo zamorana es un documento excepcional, del cual pueden extraerse conclusiones que van más allá de “las relaciones afectuosas con la Catedral zamorana” a las que Gallego hace referencia<sup>510</sup>. El contacto de Gómez con la Catedral de Zamora, que no puede saberse por esta carta si fue ocasional o se había mantenido desde que se instaló en Sevilla en 1814, es una prueba de los informes sobre los aspirantes a un puesto musical que las catedrales pedían en su lugar de origen. Para

---

<sup>509</sup> A.C.Za. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>510</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

ello no utilizaban la vía oficial, que sería pedir las referencias a la institución en cuestión; en lugar de esto se servían de antiguos colegiales como contactos de confianza.

El músico de quien Gómez da el informe, Manuel María Yáñez, era un bajo de cierta edad que ejercía como cantor en la Catedral de Sevilla<sup>511</sup>. Había llegado aquí en 1866 procedente de la Catedral de Palencia donde ocupaba el puesto de vicesochantre<sup>512</sup>. En Sevilla fue salmista, cantor del coro de canto llano y bajo de la capilla musical<sup>513</sup>. La recomendación de Gómez debió de surtir efecto pues en septiembre de 1867 Yáñez escribió una carta de agradecimiento al cabildo sevillano y ofreciéndose “a todos sus individuos como Vice Sochantre y Bajo de Capilla que había sido nombrado de la Santa Iglesia Catedral de Zamora”<sup>514</sup>. Lo más probable es que Sevilla sólo fuese un lugar de paso para Yáñez, quien en algo más de un año había servido en tres catedrales diferentes. Una prueba más del trasiego de músicos que existía entre las catedrales españolas.

Por último, la carta muestra interesantes rasgos de la personalidad de Gómez. En primer lugar, el hecho de que escriba “maestro de capilla” con minúscula y “Organista” con mayúscula no deja de ser curioso: podría ocultar las viejas desavenencias de su etapa de colegial con el maestro de capilla Luis Blasco. Por otra parte, una vez más, la gratitud de esta carta enmascara cierto egocentrismo, pues Gómez relata su trayectoria profesional en una carta que simplemente debía ser un informe sobre otro músico, es un Gómez octogenario que aun parece tener una necesidad de reconocimiento que recuerda lo indicado para su primera etapa, momento en el que era más fácil de justificar<sup>515</sup>. Por último, la redacción de esta carta y el vocabulario que utiliza delata la formación intelectual y la erudición de Gómez.

Desde su jubilación no sólo continuó su vinculación con la Catedral. En estos años, y prácticamente hasta su muerte, continuó su actividad musical en otras instituciones laicas de la ciudad como se verá en los capítulos segundo y tercero de este

---

<sup>511</sup> Su edad madura se deduce de la definición que Gómez hace de sus cualidades vocales: “su voz aún se mantiene buena y fresca y con los requisitos que pudieran exigirse”.

<sup>512</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 217, fol. 195, 11-5-1866. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pág. 336.

<sup>513</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 217, fol. 219v, 16-7-1866. En *Ibid*, pág. 341.

<sup>514</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 218, fol. 115v, 27-9-1867. Citado en *Ibid*, pág. 349.

<sup>515</sup> Se hizo referencia a las cartas que el joven Gómez escribió al cabildo zamorano solicitando los puestos de organista en el epígrafe LAS OPOSICIONES A ORGANISTA DE EUGENIO GÓMEZ de este capítulo.



trabajo. Eugenio Gómez Carrión murió en Sevilla el 23 de mayo de 1771 a la edad de ochenta y cuatro años. La partida de defunción se encuentra en la Iglesia del Sagrario<sup>516</sup>, parroquia a la que pertenecía por la ubicación de su domicilio:

Don Eugenio Gómez. En la Ciudad de Sevilla, Capital de su provincia, a veinte y cuatro de mayo del año de la fecha, yo, el infrascrito Cura del Sagrario de esta Santa Patriarcal Iglesia, mandé dar sepultura al cadáver de Don Eugenio Gómez y Carrión, hijo de Don Juan y de Doña Isabel, natural de Zamora, marido que fue de doña Margarita Casanes, de ochenta y siete años, y segundo organista de esta misma Santa Iglesia y de esta Parroquia. Falleció a las dos de la tarde del día anterior, en la calle Colón, número uno de fiebre perniciosa cerebral, según Don Dionisio Palacios, facultativo de su asistencia. No testó. Recibió los Santos Sacramentos. Se le hizo entierro de diez y ocho menores. Y en fe de verdad firmo la presente en Sevilla a veinte y cuatro de mayo de mil ochocientos setenta y uno.

Juan Antonio López (rúbrica)<sup>517</sup>.

La noticia de su fallecimiento apareció en la guía necrológica de la *Guía de Sevilla* del año 1872: “Mayo, 24, D. Eugenio Gómez Carrión, profesor de música, Sagrario”<sup>518</sup>. Seis años después su viuda, Margarita Casanes<sup>519</sup>, recurrió al juez de primera instancia del distrito de San Román para reclamar las cantidades que el cabildo aun debía a Eugenio Gómez: atrasos de su asignación como jubilado y la última mensualidad correspondiente al mes que falleció<sup>520</sup>.

#### 5.4.4. *La oposición de Evaristo García Torres a maestro de capilla*

La oposición a maestro de capilla de la Catedral de Sevilla celebrada en 1864, y en la que Evaristo García Torres resultó vencedor, tiene varios elementos de interés como para haber sido tratada en un epígrafe independiente<sup>521</sup>. El primero es que Eugenio Gómez

---

<sup>516</sup> Sevilla, Parroquia del Sagrario, Libro de Defunciones nº 36, 1867-1872, f. 339 vº-340. Citado en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>517</sup> Entre las funciones del segundo organista de la Catedral de Sevilla estaba la de ser organista en la Parroquia del Sagrario, edificio anexo a la Catedral de Sevilla.

<sup>518</sup> GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia*. Año VIII, Sevilla, Imp. de la Andalucía, 1872, pág. 228. Aparece la relación de vecinos de Sevilla que fallecieron en 1871, la fecha del sepelio, la parroquia a la que pertenecían y la profesión del difunto.

<sup>519</sup> No está claro cuál era el apellido exacto de la esposa de Gómez. Según los *Autos Capitulares* de la Catedral el apellido era Casaus pero en la partida de defunción figura como Margarita Casanes.

<sup>520</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 221, fol. 62v, 5-12-1877. En MONTERO MUÑOZ, Mª Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 399.

<sup>521</sup> Sobre el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla Evaristo García Torres puede consultarse: CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª mitad del s. XIX*. *Op. Cit.*

formó parte del tribunal y además dirigió la oposición, es decir, diseñó las diferentes pruebas de que constó. Se considera importante saber por qué se le reclamó a él a pesar de llevar jubilado nueve años en ese momento, por qué se consideró que era la persona adecuada para realizar el formato de las diferentes pruebas y, por último, es una buena prueba de cómo era el desarrollo de la oposición a maestro de capilla de la Catedral de Sevilla en el siglo XIX.

A pesar de llevar jubilado del puesto de organista segundo nueve años, a los setenta y ocho años de edad el cabildo volvería a requerirle como miembro de un tribunal de oposiciones a maestro de capilla. El 15 de febrero de 1864, el cabildo catedralicio realiza un llamamiento para cubrir un beneficio vacante que debía llevar unido el cargo de maestro de capilla<sup>522</sup>. Una vez estudiadas las solicitudes, Evaristo García Torres, quien era maestro de capilla de la Catedral de León<sup>523</sup>, era el único aspirante admitido por el cabildo para realizar la oposición a la plaza<sup>524</sup>. El 5 de julio de 1864 se nombró a los jueces de la oposición; junto al maestro de seises, Ramón Miret, se encontraban Eugenio Gómez y Francisco Rodríguez, organista segundo interino de la Catedral en 1855 y un viejo compañero de Gómez de la Sociedad Filarmónica: “En seguida se nombraron jueces de la oposición al *Prebendado Don Ramón Miret, Maestro de Seises, Don Eugenio Gómez organista jubilado y Don Francisco Rodríguez*<sup>525</sup> profesor de Música en esta ciudad, acordándose le comunique”<sup>526</sup>.

El tribunal de la oposición a maestro de capilla solía estar formado por el maestro de capilla jubilado y los dos organistas; así había sido en la oposición precedente de 1830. No obstante, en 1864 las circunstancias habían cambiado notablemente. En este momento no había maestro de capilla desde la marcha a Madrid de Eslava; Ramón Miret el antiguo maestro de seises ocupaba el puesto interinamente. Tampoco había organista primero, pues Caballero y Font se había marchado de Sevilla en 1864. De ahí que se nombrasen jueces de la oposición a Miret y Gómez, y el cabildo recurriese a un músico de la ciudad,

---

<sup>522</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol.47. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 189.

<sup>523</sup> CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 190.

<sup>524</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol. 55. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 192.

<sup>525</sup> Debe tratarse del antiguo colegial que en 1855 fue nombrado interinamente para turnarse con Juan Rufín en el órgano de la Catedral. En 1864, era profesor de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Véase el Capítulo II.

<sup>526</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol. 50v. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 192.

Francisco Rodríguez, probablemente sugerido por este último. Al tribunal de jueces se añadieron dos componentes de la comisión capitular encargada del proceso de la oposición: Eusebio Tarancón y Morón, maestrescuela<sup>527</sup>, y Francisco de Astorga, canónigo<sup>528</sup>. En la reunión del cabildo del 11 de julio de 1864, una vez nombrado el tribunal, se detallaron varios aspectos sobre el desarrollo de la oposición:

El jueves a las ocho y media tomará puntos el opositor por término de veinticuatro horas, que permanecerá incomunicado: descansará el viernes, y el sábado a la misma hora volverá a tomar puntos por término de diez con la incomunicación, como en los demás actos siguientes: descansará el domingo, y el lunes y el martes practicarán ejercicios con puntos de diez horas cada uno. Este arreglo de ejercicios podrá alternarse, si lo exigiera cualquier circunstancia, si juicio de los examinadores y de amen de las comisiones. También hizo está presente las dificultades que le tocaban para cuanta las obras que componga el opositor en los actos de oposiciones, ya por los considerables gastos de copias, ensayos de orquesta y voces, y casi imposibilidad de encontrar estas, gastos que no podían sufragarse con las cuentas del Beneficio, pues sólo los ensayos costarían por los menos cada uno trescientos reales que en atención a estas circunstancias parecía a los jueces que podría uno de los actos de oposiciones que el opositor dirigiese la ejecución de una de las obras de Música del Archivo de esta Santa Iglesia, lo cual podría hacerse sin un gasto extraordinario y parcialmente en la Sacristía mayor. Se acordó que se hiciera todo lo propuesto, siendo el ejercicio práctico el que designen los examinadores de acuerdo con la Comisión, en el local midiendo a puerta cerrada, y con la economía posible<sup>529</sup>.

Este documento muestra la dureza de las oposiciones a maestro de capilla, pues los aspirantes debían realizar varios exámenes incomunicados con una duración de hasta veinticuatro horas. También es una prueba de la lamentable situación económica que afrontaba la Catedral, pues no podía permitirse pagar las copias de las *particellas* de las obras para orquesta que el opositor tenía que componer ni los ensayos necesarios para poderla tocar. La situación se solventó recurriendo a una obra del repertorio habitual de la capilla musical para la prueba de dirección. Sin duda, los diecisiete años transcurridos desde que en 1847 Hilarión Eslava dejó el puesto de maestro de capilla en Sevilla hasta

---

<sup>527</sup> El maestrescuela era una de las dignidades del cabildo de la Catedral de Sevilla. Estaba encargado de corregir todos los libros de la Catedral, escribir la correspondencia del cabildo y sellarla. Citado en ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, pág. 127.

<sup>528</sup> CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres*. Op. Cit., pág. 193.

<sup>529</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol. 53. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres*. Op. Cit., pág. 193.

que se convocó la oposición para cubrir la vacante también tuvieron que ver con la economía catedralicia.

Además, Eugenio Gómez fue el encargado de dirigir y diseñar las pruebas o ejercicios de la oposición al magisterio de capilla. El primer ejercicio, el más extenso y duro de todos, se realizó el jueves 14 de julio de 1864, disponiendo el aspirante de veinticuatro horas para realizarlo. Consistió en la composición de versos para el Salmo 136 con las siguientes condiciones:

- 1º Los dos primeros versos se compondrán a cuatro voces duplicándolas cuando se crea conveniente.
- 2º Acompañará la orquesta compuesta de violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.
- 3º El tono será do menor.
- 4º Se hará un *ritornello* de orquesta de dieciséis compases por lo menos.
- 5º La composición se realizará sobre un motivo principal dado.
- 6º Desde que entran las voces hasta la conclusión del segundo verso deberá haber cuarenta compases por lo menos.
- 7º Los versos tercero y cuarto serán a tres voces: contralto, tenor y bajo, acompañados de solos de los instrumentos siguientes: dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes; y el tono será mi bemol mayor siguiendo el mismo aire y compás que en los versos anteriores.
- 8º Precederá un *ritornello* de ocho compases por lo menos.
- 9º Desde que entran las voces hasta la conclusión del cuarto verso habrá treinta y dos compases por lo menos.
- 10º El verso quinto lo dirán las voces solas y contendrá doce compases por lo menos, debiendo hacer semicadencia en la dominante o quinto grado del tono de sol menor.
- 11º Con el sexto y séptimo verso se hará un solo de tiple en sol menor obligado de oboe, el cual dirá un pequeño *ritornello* de ocho compases por lo menos.
- 12º Desde que entra la voz hasta la conclusión del séptimo verso habrá treinta compases por lo menos.
- 13º El *Gloria Patri*, octavo verso, será a cuatro voces solas acompañadas del cuarteto de cuerda, precediendo un *ritornello* de ocho compases por lo menos.
- 14º Desde que entran las voces hasta la conclusión de este verso habrá dieciséis compases por lo menos.
- 15º El *Sicut erat*, verso noveno, será en paso o sea fuga del tono, entrando la contestación lo más antes posible, pero siguiendo el género de imitación, y uniendo al fin el motivo de la fuga con el *seculorum* del tono.

CAPÍTULO I

16º Acompañará la orquesta compuesta de violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes<sup>530</sup>.

De esta primera prueba se pueden sacar diferentes conclusiones: por un lado, respecto a la plantilla de orquesta que había en la Catedral de Sevilla en 1864, al menos para las funciones principales, con la sección de cuerda completa y las maderas a dos; del tipo de composiciones de salmos que se hacían en este momento, pues es de suponer que las formas que se piden en la prueba eran las vigentes en la música religiosa de las catedrales, con un esquema formal de los versos unidos de dos en dos separados por un ritornello; del uso de cambios de textura en cada bloque de versos; y, por último, de las tonalidades utilizadas más frecuentemente.

El segundo ejercicio, con una duración de diez horas, se realizó el sábado 16 de julio de 1864. Consistió en la composición de un himno, a partir de un canto llano dado, con las siguientes condiciones:

1º La primera estrofa ha de componerse en fuga del tono o sea paso, a 4 duplicado con acompañamiento de órgano con solo bajo numerado.

2º El motivo se tomará de los ocho compases primeros.

3º Se harán dos entradas por lo menos, concluyendo en semicadencia a la dominante.

4º La segunda estrofa se compondrá de ocho voces reales, en dos coros alternando ambos, y uniéndose cuando se crea conveniente.

5º Mientras se efectúa este coreado, dirá una de las voces el canto del himno en valores arbitrarios a voluntad del opositor.

6º El acompañamiento será también de órgano con solo bajo numerado<sup>531</sup>.

El tercer ejercicio, también con una duración de diez horas, se celebró el lunes 18 de julio de 1864. Consistió en la composición de un motete a cuatro voces solas, partiendo de un bajo dado de doce compases y de un tiple de veintiocho con las siguientes condiciones: “1º Los doce primeros compases que tiene el bajo, se han de armonizar a cuatro voces y con las ligaduras que quepan en las partes fuertes que son 1º y 3º de cada compás. 2º El tiple se ha de armonizar también a cuatro voces con todo el interés posible de ;?”<sup>532</sup>.

---

<sup>530</sup> A.C.S. ms, 875/ 42B-1-3. Ejercicios dispuestos por el Sr. D. Eugenio Gómez organista 2º jubilado de esta Santa Iglesia Catedral de Sevilla. Julio de 1864. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, págs. 455-458.

<sup>531</sup> *Ibidem*.

<sup>532</sup> *Ibidem*.

El cuarto ejercicio, con un tiempo de diez horas, se realizó el martes 19 de julio de 1864. Consistió en la composición de dos antífonas y un himno con las condiciones: “1º La primera antífona se compondrá en tercer tono. 2º La segunda en séptimo tono. 3º El himno, que ha de ser en canto llamado mixto, en octavo tono”<sup>533</sup>.

Finalmente, como última prueba, “se escribirá una brevísima memoria o programa acerca del modo de enseñar composición, designando el orden de materias que debe seguirse desde los primeros momentos en este ramo”<sup>534</sup>.

De esta relación de pruebas se pueden extraer varias conclusiones. En primer lugar, en 1864, a pesar de que desde que se fue Hilarión Eslava a Madrid no se había convocado oposición al puesto vacante de maestro de capilla, solamente hubo tres aspirantes interesados y el cabildo sólo aceptó a García Torres como aspirante, muy poca participación si se compara con las oposiciones a la plaza precedentes. En las diferentes pruebas el opositor debía demostrar el dominio de la música modal y de las formas musicales que debían ser las utilizadas habitualmente en el culto de la Catedral: juego de versos, himnos, motetes y antífonas. Estas formas musicales y las técnicas compositivas requeridas en las pruebas contrastan radicalmente con las utilizadas en la música laica de la época, lo que podría considerarse como un elemento de continuidad con la tradición mucho más acusado que en el caso de la música profana. Por último, el opositor debía realizar una prueba sobre sus aptitudes para la docencia, pues parte de sus obligaciones era la enseñanza musical.

A pesar de su edad, Eugenio Gómez fue “la mejor opción” para dirigir esta oposición, ya que no había nadie más preparado y con mayor reputación en la Catedral para llevar a cabo el trabajo. Si se compara la obra musical de Eugenio Gómez con las pruebas que diseñó para esta oposición, existe una correspondencia entre la textura a cuatro voces requerida en el motete del tercer ejercicio, la primera estrofa del segundo y algunos versos del primero con la que tienen la mayoría de sus obras para teclado. A pesar de que no se conserva ninguna obra orquestal original de Gómez, por el diseño de esta prueba, se demuestra que dominaba cuestiones de orquestación.

---

<sup>533</sup> *Ibidem.*

<sup>534</sup> *Ibidem.*

Evaristo García Torres obtuvo la plaza y el 27 de julio de 1864 se le provee del beneficio inherente al puesto de maestro de capilla catedralicio<sup>535</sup>. El 4 de agosto de 1864 la contaduría mayor acordó la remuneración que debían recibir los jueces de la oposición. Eugenio Gómez, que había sido el encargado de diseñar las pruebas de la oposición, recibió seiscientos cuarenta reales<sup>536</sup>.

## 6. EL REPERTORIO MUSICAL: LA MÚSICA PARA ÓRGANO

### 6.1. LA MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XIX: MEZCLA DE ESTILOS Y TENDENCIAS

Durante el XIX la música en las catedrales, al igual que en el siglo precedente, sigue recibiendo influencias de la música profana. Aunque en un primer momento se mantienen los esquemas formales del XVIII, a partir de 1830 llega el impulso operístico e italianizante. El mejor y más conocido ejemplo de esto es el *Miserere* que Eslava compuso para la Catedral de Sevilla en 1835, el cual calificaría Norberto Almandoz como “la mejor ópera de Eslava”<sup>537</sup>.

Subirá clasifica la música religiosa española del siglo XIX en tres periodos. El primero va desde 1800 hasta 1835, fecha de la promulgación de la ley de Desamortización de Mendizábal, y se caracteriza por la influencia de la ópera italiana. El segundo se inicia en 1835, tras la pérdida de los bienes eclesiásticos, la música en la iglesia sufrió un severo retroceso. Además, esta circunstancia se vio agravada por el Concordato de 1851, que exigía que las plazas musicales de las capillas catedralicias fuesen cubiertas por sacerdotes; la consecuencia fue el empeoramiento del nivel musical de las capillas. El tercer y último periodo abarca las tres últimas décadas del siglo XIX, estando el punto de inflexión en la publicación de la *Lira sacro-hispana*<sup>538</sup> y el *Museo orgánico español* de Eslava<sup>539</sup>. Se inicia con los trabajos musicológicos de Hilarión Eslava, Francisco Asenjo

---

<sup>535</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol. 55v. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 199.

<sup>536</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Libro de Cabildos extraordinarios y ordinarios con citación*, nº 315 (2), fol. 57. Citado en CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Op. Cit.*, pág. 200.

<sup>537</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 304. Para consultar sobre el *Miserere* de Hilarión Eslava véase LÓPEZ CALO, José. “Los Misereres de Eslava”. *Op. Cit.*, págs. 221-305; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. “El *Miserere* de Hilarión Eslava: los documentos del privilegio de Sevilla”. En MARÍN, Javier, GAN, Germán, TORRES, Elena y RAMOS, Pilar (eds.), *Musicología global, musicología local*, 2013, págs. 951-968.

<sup>538</sup> ESLAVA, Hilarión. *La Lira sacro-hispánica*. Madrid, Martín Salazar, M. (ed.), 1860, 10 vol. La obra es una recopilación antológica del repertorio de música coral religiosa de los mejores compositores españoles desde el siglo XVI hasta el XIX, es considerada como el primer trabajo científico de esta categoría realizado en España.

<sup>539</sup> Este trabajo fue iniciado por Hilarión Eslava con la intención de “constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas

Barbieri y Felipe Pedrell, quienes se revelaron ante la decadencia que la música religiosa llegó a tener en España volviendo la mirada a los maestros polifónicos del siglo de oro español<sup>540</sup>. Esta clasificación de la música religiosa española es compartida por otros musicólogos como es el caso de Gómez Amat en su trabajo monográfico sobre la música española del siglo XIX<sup>541</sup> y Ayarra Jarne en su artículo sobre la música de órgano española en el siglo XIX<sup>542</sup>, uno de los pocos trabajos monográficos que existen sobre este tema. Sin embargo, según Virgili Blanquet esta clasificación se corresponde con acontecimientos históricos que, si bien repercutieron en la economía y la organización de las catedrales, no se tradujeron en un cambio estilístico del repertorio entre esos periodos<sup>543</sup>.

A principios del siglo XIX conviven rasgos estilísticos diferentes en la música religiosa, a veces dentro de la obra de un mismo compositor. Aparecen obras que siguen el estilo galante y el clasicismo vienés, mientras que otras tienen una clara influencia de lenguaje operístico italiano, o algunas incorporan las nuevas tendencias románticas procedentes de Europa, mientras que otras obras conservan la técnica contrapuntística de épocas anteriores. Así, por ejemplo, en opinión de Virgili Blanquet, Francisco Javier García, el “Españoleto”, conserva un estilo contrapuntístico, mientras que su alumno, Antonio García de Carrasquedo<sup>544</sup>, da mayor protagonismo a la melodía<sup>545</sup>. En cambio, según Garrido, Mariano Rodríguez de Ledesma<sup>546</sup>, otro alumno del “Españoleto”,

---

compuestas con sujeción a ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical”. Con este trabajo monográfico del repertorio para órgano pretendía complementar el trabajo realizado en la *Lira Sacro-hispana*. ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Op. Cit., vol. I, prólogo.

<sup>540</sup> SUBIRÁ José. *Historia de la Música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1943. Citado en VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. Op. Cit., págs. 181-202.

<sup>541</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX*. Op. Cit., págs. 261-273.

<sup>542</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. Op. Cit., págs. 295-314.

<sup>543</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. Op. Cit., págs. 181-202.

<sup>544</sup> Francisco Javier García (1731-1809) fue maestro de capilla en Zaragoza mientras que su alumno Antonio García de Carrasquedo (1734-1812) ocupó el mismo puesto en la Catedral de Santander. *Ibidem*.

<sup>545</sup> *Ibidem*.

<sup>546</sup> Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1848) es un compositor que tiene muchos paralelismos con Eugenio Gómez: además de organista y pianista, formó parte de diferentes compañías de ópera como tenor y director de orquesta y estuvo también vinculado al teatro en Sevilla trabajando en 1808 en la compañía de ópera que actuaba en el Teatro Principal; por otra parte, ambos se relacionaron con la Casa Real pues, al terminar la guerra de la Independencia, Fernando VII nombró a Ledesma maestro de canto de la Infanta Luisa Carlota y primer tenor de la Capilla Real y en 1836 fue nombrado por la Regente M<sup>a</sup> Cristina maestro de la Capilla Real. años más tarde Eugenio Gómez fue profesor de piano de la infanta y maestro de capilla de la llamada “corte chica” de los Montpensier en Sevilla. Véase GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Op. Cit., págs. 265-266.



presenta rasgos estilísticos distintos en diferentes momentos de su vida. Garrido divide la producción musical de este compositor en dos etapas: la primera iría hasta 1834, fecha de su tercera estancia en Londres, en esta destaca el magno *Oficio y Misa de Difuntos*, obra compuesta en 1819 con algunos atisbos del romanticismo, aunque conserva rasgos clásicos; y, la segunda, desde 1834, en la que abandona los recursos formales del clasicismo y consigue expresividad gracias a una mayor riqueza armónica<sup>547</sup>. Este es el caso de las nueve *Lamentaciones para el Oficio de Tinieblas* de Jueves, Viernes y Sábado Santo, descrita por Mitjana como una de las obras maestras del XIX, en la que advierte la influencia de Weber y de la técnica compositiva y de orquestación de Berlioz y Wagner<sup>548</sup>.

La obra por excelencia que representa la influencia italianizante es el *Miserere* que Hilarión Eslava compuso en 1835 para dos coros y orquesta, el cual se convirtió en el más famoso de los Misereres que compuso. A pesar de ello, sería uno de los compositores que reclamaba la necesidad de una reforma de la música religiosa en la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo de esta nueva tendencia de Eslava, en la que la textura es mucho más sencilla, con armonía homorítmica y una sobria melodía en la voz superior, es la *Misa a capella* para Adviento y Cuaresma<sup>549</sup>.

Respecto al repertorio para órgano, en el siglo XIX España va a sufrir un severo desfase con respecto a Europa. Eslava fue muy claro en sus textos:

El compositor teatral, el maestro de capilla, el organista y todo aquel que se sienta al piano para componer alguna obra, se ve hoy impelido de una sed insaciable de novedad, que le obliga a inventar muchas veces pensamientos violentos y extravagantes, y modulaciones duras e incoherentes. El amor propio se las presenta sin embargo como admirables destellos de su fecundo genio. Pero lo que más contribuye a no reconocer su error y a confirmarse en su ilusión, es la naturaleza del piano. La sequedad de sus sonidos, el hábito cotidiano, y el oír continuamente a otros que en el mismo instrumento cometen iguales excesos, le impiden conocer sus propios

---

<sup>547</sup> GARRIDO, Tomás. *Polifonía aragonesa, XII: Obra religiosa de cámara de mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997; *Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*, Madrid, ICCMU, Música Hispana, 1998.

<sup>548</sup> MITJANA, Rafael. *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus lamentaciones de Semana Santa*. Málaga, s.e., 1909. Citado en VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202.

<sup>549</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202.

extravíos. Los traslada luego al papel: pasan después al órgano, a la orquesta, o a las voces, y llega a ser insufrible lo que en el piano podría ser hasta cierto punto soportable<sup>550</sup>.

El Romanticismo europeo trae consigo un novedoso instrumento: el órgano sinfónico, que incorpora elementos como el pedalero o teclado para los pies independiente y los nuevos juegos de registros, que aportan posibilidades de colores y matices a las existentes previamente. Estos cambios en el instrumento dieron lugar a un repertorio romántico para órgano imposible de ser interpretados en los antiguos órganos ibéricos que existían en las catedrales españolas<sup>551</sup>. Solamente en el País Vasco se introdujo la organería romántica francesa. Felipe Gorriti (1839-1896) compró dos órganos Stoltz para la iglesia de Santa María y el convento de las Clarisas de Tolosa, y presidió el jurado para la compra del Arístide Cavaillé-Coll para la basílica de Loyola<sup>552</sup>. en estos instrumentos sí se podrían interpretar las obras románticas para órgano de César Franck o Max Reger. Aquí los organistas tuvieron la posibilidad de practicar con el pulso del nuevo teclado, el pedalero y los nuevos registros que permitían interpretar este repertorio y se originó una nueva escuela romántica de organistas. Este es el caso de Felipe Gorriti quien, con algunas de sus obras religiosas como la *Marcha fúnebre*, los *Cinco versos para el Magnificat* y la *Elevación y Plegaria*, obtuvo tres premios de composición y menciones honoríficas en el concurso convocado por la “Société Internationale des Organistes et Maitres de Chapelle de París”, con un jurado de figuras como César Franck o Louis Abraham Niedermeyer<sup>553</sup>.

A pesar de la precaria situación en que se encontraban tanto el órgano español como la música religiosa, y de la irrupción del piano romántico en España potenciado por el gusto de la burguesía y las nuevas asociaciones musicales, durante la primera mitad del siglo XIX hubo grandes organistas en España: Pedro Pérez de Albéniz, organista de la Capilla Real; Buenaventura Íñiguez y Eugenio Gómez, organistas en la Catedral de Sevilla; Pascual Pérez Gascón, organista de la Catedral de Valencia; Damián Sanz, organista en las Catedrales de Toledo y Pamplona; Antonio Sanclemente<sup>554</sup>, organista de

---

<sup>550</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, p. 20.

<sup>551</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 300-303.

<sup>552</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Op. Cit.*, págs. 181-202.

<sup>553</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. “Música religiosa”. *Historia de la música española, Siglo XIX, Op. Cit.*, pág. 82.

<sup>554</sup> Hermano de Manuel Sanclemente, el organista primero de la Catedral de Sevilla.

la Catedral de Santiago de Compostela o Ramón Ferreñac y Valentín Metón, organistas de la Basílica del Pilar de Zaragoza<sup>555</sup>.

Otro aspecto importante es el repertorio de órgano. Frente a la grandeza de la música para órgano española en los siglos precedentes, en el siglo XVIII se abandona la forma musical nacional por excelencia, el tiento<sup>556</sup>. Influenciados por la música extranjera, los compositores adoptaron nuevas formas como suites, sonatas, fugas y tocatas, sin olvidar aún las formas religiosas más tradicionales como versos, himnos y las novedosas en España de ofertorios y elevaciones. En la instauración de estas nuevas formas musicales en Sevilla, tuvieron bastante influencia Doménico Scarlatti (1685-1757) y el Padre Antonio Soler (1729-1783), quienes estuvieron en la ciudad durante la estancia de la corte de Felipe V en el Alcázar sevillano<sup>557</sup>. Como consecuencia de ello, en la Catedral de Sevilla, durante la primera mitad del siglo XIX, se interpretaron sonatas y obras de influencia operística. Ejemplo de ello es la petición que el cabildo catedralicio hace a Saborit, predecesor de San Clemente en el puesto de organista primero: “en los días de 1ª clase se toque entre la Epístola y el Evangelio alguna Sonata o pasajito agradable y oportuno”<sup>558</sup>. La sobriedad del estilo contrapuntístico tradicional hasta entonces era sustituida por fórmulas melódicas más cortas y adaptadas a la fiesta o tiempo litúrgico. Aparte de estas sugerencias tan explícitas, ni en las actas capitulares del cabildo, ni en la prensa de la época, ni en el archivo musical de la Catedral hay constancia del repertorio que se tocaba en los órganos catedralicios. Como indicara Eslava, la improvisación debía haberse quedado con todo el protagonismo musical. Por otra parte, los organistas de esta Catedral no tenían obligación de componer determinadas obras al año para el archivo de la institución, lo que impide saber si compusieron o no obras religiosas y, de ser así, la calidad musical de estas.

---

<sup>555</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 302.

<sup>556</sup> La estructura del tiento se crea a partir de una serie de frases musicales desarrolladas en estilo imitativo, unas, en homófono, otras, con la utilización de recursos instrumentales como quiebros, redobles, escalas, etc. Podría considerarse como un motete instrumental pues la modalidad, las cadencias y los enlaces de los temas se desarrolla igual que en la música vocal. RUBIO ÁLVAREZ, Samuel, *Desde el Ars Nova hasta 1600. Op. Cit.*, pág. 98.

<sup>557</sup> GEMBERO USTÁRROZ, María. “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”. En MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando (eds.). *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid, Casa Velázquez, 2010, págs. 301-311.

<sup>558</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, pág. 310.

## 6.2. EL MUSEO ORGÁNICO ESPAÑOL DE HILARIÓN ESLAVA

Junto con Barbieri y Pedrell, Hilarión Eslava fue artífice de los cambios que se produjeron en la música religiosa española en las últimas décadas del siglo XIX. En 1853 Eslava publicó su *Museo Orgánico español*, un compendio en dos volúmenes destinado al órgano y a sus intérpretes. En el prólogo de la obra el autor describe la finalidad de este trabajo:

Constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujeción a ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical<sup>559</sup>.

La intención inicial que llevó a Hilarión Eslava a emprender este trabajo fue establecer las bases del repertorio organístico, en su opinión el más desatendido de la música. También consideró necesaria la inclusión de piezas para órgano, de acuerdo con las reglas por él establecidas en el primer capítulo del libro, compuestas por varios organistas contemporáneos suyos de reconocida reputación, y por él mismo. Los motivos que le llevaron a realizar esta compilación fueron varios: servir como repertorio a los organistas, establecer una historia del género orgánico en España en el siglo XIX, tener modelos para examinar a un organista, y realizar un estudio del estado de la organería en España. La obra viene a complementar el trabajo también coordinado por Eslava en la *Lira sacro-hispánica*, compendio de la música coral religiosa que reúne las obras de los principales compositores del género desde el siglo XVI hasta el XIX.<sup>560</sup>

El primer volumen incluye: una memoria histórica de los organistas españoles; las bases para constituir el género orgánico-religioso, precedidas de algunas observaciones importantes, y seguidas de las advertencias convenientes acerca de la ejecución de las piezas que esta obra contiene: doce piezas de *ofertorio*, cuatro de ellas basadas en los himnos litúrgicos *Pange-Lingua*, *Sacris Solemnis*, *Ave Maris Stella* y *¡Oh! Gloriosa Virginum*; doce *elevaciones*; un juego de versos de mediana duración para la salmodia,

---

<sup>559</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Op. Cit., vol I, pág. 1.

<sup>560</sup> El ejemplar de esta obra que se encuentra en la BNE tiene una dedicatoria manuscrita de Hilarión Eslava a Francisco Asenjo Barbieri ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, 2 vol., BNE, M/387.

con cuatro en cada uno de los ocho tonos; y, por último, unas observaciones acerca de preludios e intermedios cortos con algunos ejemplos.

En el primer apartado, después de realizar un estudio del estado del órgano y la interpretación de los organistas desde el siglo XV hasta el XIX, y observando que en este siglo los organistas abusan de la improvisación o “tocar de capricho”, estableció las bases del género orgánico para el culto religioso y las bases del género orgánico respecto a la naturaleza del instrumento. Las bases que establece destinadas al culto son tres:

1º. Se admite el género libre lo mismo que el fugado, haciendo uso de ambos ya separados, o ya mezclados convenientemente. Dichos géneros podrán usarse entrando en ellos el canto llano, ya como parte principal, ya como secundaria, o ya con total independencia de él.

2º. El género orgánico, sea-libre o fugado, debe expresar los sentimientos del pueblo cristiano congregado en el templo, primero para alabar a Dios, y darle gracias por sus inmensos beneficios; segundo para adorarle y rendirle homenaje; y tercero para pedirle misericordia y bendición. En consecuencia, de este principio queda eliminada toda música que no exprese dichos sentimientos religiosos.

3º. Se prohíbe toda música cuyo ritmo sea propio de bailes, tanto populares como de salón, y toda clase de cantilenas profanas. También se prohíbe hacer uso de las cadencias comunes de la música teatral. Se rechaza en fin toda música que nada expresa, como sucede con algunas fugas insípidas hechas escolásticamente, o que exprese lo que no debe, según los principios sentados en la 2ª base<sup>561</sup>.

Respecto a la naturaleza del instrumento establece que:

1º. La música de órgano debe ser rica de armonía. La naturaleza del instrumento, y también el grande objeto a que está dedicado, excluyen toda frase melódica de cierto número de compases acompañada con la tónica y dominante en acordes sencillos, o con un pobre arpeggio. Toda melodía que requiere mucho matiz, esto es, que tenga mucho colorido de *piano, fuerte, disminuyendo o creciendo*, es impropia del órgano, en razón de no poderse ejecutar con esa graduación de fuerza. Este defecto del instrumento es necesario suplirlo con el interés armónico, al cual se presta admirablemente.

2º. Las modulaciones rápidas, duras e incoherentes son detestables en el órgano. Sin embargo, ya que muchos pianistas de primer orden las practican en el día con frecuencia, y que algunos organistas irreflexivos, o de organización poco delicada, o talvez de gusto pervertido, las trasladan del piano al órgano, no por eso es menos digno de reprobación semejante abuso.

---

<sup>561</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. I, págs. 25-26.

3º Son impropios del órgano los pasos de gran rapidez, cuando son muy continuados. Lo son también los pasos de notas repetidas en un mismo sonido y en aire vivo; y lo son mucho más cuando son en acordes. Son igualmente desagradables, y hasta insoportables las terceras mayores y menores colocadas en acordes muy graves, y con registros de lengüetería o de flautado de 26<sup>562</sup>.

En estas bases Eslava pretende librar al repertorio religioso para órgano de la influencia de la música teatral, del baile y, sobre todo, del piano. También se puede deducir el repertorio que los organistas interpretaban en la iglesia; es una música funcional, vinculada a momentos determinados de la liturgia, por lo tanto, su carácter debe estar relacionado con ellos. Con estas normas se acotaría la libertad en las improvisaciones que habitualmente hacían los organistas; de hecho, la publicación de ofertorios, elevaciones y versos en este tratado pretende proporcionar a los organistas un repertorio para órgano contemporáneo, inexistente por la costumbre que estos tenían de improvisar sin escribir las obras. Respecto al repertorio pianístico, que Eslava pretende eludir en la música para órgano, se deduce que la armonía española del siglo XIX es variada en cuanto a las modulaciones, con cromatismos bruscos a tonalidades lejanas. Esto puede comprobarse en la riqueza armónica que en general tiene toda la obra de Eugenio Gómez, tanto para piano como para órgano.

Dentro del *Museo orgánico* merecen especial interés algunas novedades destacables para el ámbito hispano. En primer lugar, se ofrecen principalmente ofertorios y elevaciones, fórmulas que no tienen antecedentes en la música de órgano española. Sí que son conocidos los ofertorios de la música francesa, y las tocatas para la elevación del ámbito italiano desde el siglo XVII. Una liturgia común llevaría a pensar que los organistas españoles improvisarían durante sendos momentos. De hecho, el carácter sonoro que Eslava y sus contemporáneos dieron tanto al ofertorio como a la elevación son similares a estos antecedentes europeos. Así, los primeros son de una gran brillantez y sonoridad mientras que los segundos son más melódicos e íntimos. Dicho esto, es necesario recalcar que Eslava no consideró necesario publicar otro tipo de piezas como serían entradas, comuniones o salidas de las que debía haber tradición tanto local como internacional y que requerirían de una similar reforma estilística.

---

<sup>562</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Op. Cit., vol. I, págs. 25-27.

Eslava pidió la colaboración de organistas contemporáneos suyos en la composición de los ofertorios, las elevaciones y los versos. Varios fueron los que respondieron a esta petición: Pedro Albéniz, organista primero de la Capilla Real, compuso el *Ofertorio* nº 6; Nicolás Ledesma, organista y maestro de capilla de la Basílica de Santiago en Bilbao, el *Ofertorio* nº 7, la *Elevación* nº 11 y el *Ofertorio* nº 12; Damián Sanz, organista primero de la Catedral de Pamplona, la *Elevación* nº 7; Eugenio Gómez, organista segundo de la Catedral de Sevilla, el *Ofertorio* y la *Elevación* nº 9; Manuel Sanclemente, organista primero de la Catedral de Sevilla, el *Ofertorio* nº 10; Valentín Metón, organista primero del Pilar de Zaragoza, la *Elevación* nº 10 y José Preciado, maestro de capilla y organista en Tafalla, la *Elevación* nº 12. Igualmente, en los versos contó con la colaboración de otros compositores, entre los que destacan: Valentín Metón, Nicolás Ledesma, Pascual Pérez, Damián Sanz, José Preciado y José Aranguren, quien lo dedica a su maestro Hilarión Eslava.

El segundo volumen lo conforman un breve tratado de armonía y bajo cifrado, un pequeño tratado de fuga, observaciones sobre el modo de examinar a un organista y, para finalizar, una reseña histórica del órgano que incluye un estudio sobre el estado de la organería en España y medios para mejorar la construcción. Dado el tema que se está tratando en este trabajo, resulta destacable el apartado sobre el modo de examinar a un organista, pues es una muestra de cómo solían ser las oposiciones a organista durante el siglo XIX. Incluye pruebas de interpretación, donde se valora la técnica, expresión y buen gusto del intérprete; de repentización y bajo cifrado; de acompañamiento, para ello tiene que interpretar una obra concertante con la capilla musical; de improvisación de cuatro versos modulando a tonos lejanos, un ofertorio y una elevación, las formas musicales más interpretadas por los organistas en la liturgia de ese momento; y de composición, con la realización de un bajo para ser armonizado y la composición de una fuga para órgano sobre un motivo dado<sup>563</sup>.

El modelo de prueba para examinar a un organista propuesto por Hilarión Eslava, además de la aportación personal del autor, es una muestra del nivel exigido en las oposiciones al puesto en las catedrales y colegiatas españolas durante el siglo XIX, como la que debió superar Eugenio Gómez en Sevilla en 1814. De lo exigido en este modelo de prueba se deduce que el oficio de organista en este momento estaba lejos de ser un

---

<sup>563</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. 2, págs. 87-91.

mero intérprete pues, aún en ese siglo, era muy importante la capacidad de improvisación de los organistas, como lo fue desde sus orígenes. Además, el papel del organista en la música religiosa, no sólo como solista, sino como acompañante, es fundamental, de ahí la necesidad de dominar el transporte y el bajo cifrado. Por último, aunque por su cargo no tenía la obligación de componer música para la capilla, se le exigía poseer amplios conocimientos de armonía, así como dominar los fundamentos de la composición.

### 6.3. LA MÚSICA PARA ÓRGANO DE EUGENIO GÓMEZ

Según Parada y Barreto, probablemente a partir de las explicaciones del propio Eugenio Gómez, éste escribió durante su estancia en la Catedral de Sevilla el libro *Repertorio de organistas*, compendio en tres volúmenes que incluía ofertorios, temas para continuarlos, temas para variaciones, temas para versos de distintos himnos y el repertorio destinado al canto sagrado<sup>564</sup>. El tercer volumen era un tratado de armonía, modulaciones y transporte. Según el biógrafo, Gómez también compuso varias obras para órgano: el *Gran Ofertorio para dos Órganos*, obra que según Parada y Barreto se interpretaría varias veces en la Catedral coincidiendo con grandes festividades<sup>565</sup>; varias *Sonatas para Órgano* y la obra *Juego de Versos a 4 por todos los tonos del canto llano*. En el A.C.S. están catalogadas obras de Hilarión Eslava y de Manuel Sanclemente, pero lamentablemente no se conserva ninguna obra de Eugenio Gómez, lo cual nos impide comprobar la veracidad de las palabras de Parada y Barreto.

#### 6.3.1. *Juego de Versos a cuatro por todos los tonos*

De las obras para órgano sólo se ha localizado *Juego de Versos a cuatro por todos los tonos*, pieza que se conserva en la BRCSMM, dentro del legado Roda. Se trata de un manuscrito de 1819 que lleva la dedicatoria “Para el uso de Don Antonio Navarro: Discípulo de Don Indalecio Soriano Fuertes”<sup>566</sup>. Antonio Navarro debió ser un antiguo discípulo de Soriano Fuertes que en 1819 estudiaba con Gómez en Sevilla, probablemente alumno del colegio San Isidoro. El hecho de incluir en la dedicatoria el nombre de Soriano Fuertes, teniendo en cuenta el prestigio que tenía este compositor, era, por parte de Eugenio Gómez, una forma de labrarse un buen nombre como profesor en la ciudad.

---

<sup>564</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Op. Cit., 204-205.

<sup>565</sup> *Ibid*, pág. 205.

<sup>566</sup> GÓMEZ, Eugenio. *Juego de Versos a 4 por todos los tonos, de Gómez, organista 2º de esta Sta. Iglesia*. Manuscrito, pág. 1, BRCSMM, RODA LEG 35-387.



En las obras religiosas, los versos cantados a una voz eran modales y se alternaban con versos cantados por un coro polifónico o tocados en el órgano. Esta es la finalidad de esta obra motivo y el motivo por el que esté integrada por ocho juegos de versos que se corresponden con los ocho modos del canto llano. No obstante, el tratamiento de la armonía de esta obra es tonal, aunque sus distintas partes estén clasificadas según los modos eclesiásticos. Cada juego de versos sigue un mismo esquema armónico, aunque varía el número de compases y la textura. En todos ellos usa series de quintas en el bajo, acordes de sexta aumentada y dominantes secundarias. El primer verso de cada juego tiene una textura de melodía acompañada, con figuración de notas rápidas en la mano derecha y acordes en la mano izquierda; mientras que la textura de los restantes versos es contrapuntística a tres o cuatro voces.

Los juegos de versos de la obra son los siguientes:

- *Primer tono. Punto bajo*, pág. 1. Está en Do menor; esta tonalidad se corresponde con el modo de Re, pero transportado un tono descendente; transporte que se designaba como “punto bajo”.
- *Primero natural*, pág. 2. Está en Re menor, se corresponde con el modo primero o modo de Re.
- *Segundo y Tercero*, pág. 5. Está en Mi menor. Resulta extraño el segundo tono en Mi, lo normal es que este tono se hiciera en Sol con el Si bemol. Se trata de un transporte poco habitual para este tono.
- *Cuarto tono*, pág. 7. Está en Mi menor, aunque es tonal tiene rasgos modales, pues usa el séptimo grado natural, Re becuadro, y no hace cadencia perfecta en los finales.
- *Quinto tono*, pág. 9. Está en Do mayor, tonalidad que se corresponde con el quinto modo natural: el modo de Do.
- *Sexto tono. Punto bajo*, pág. 11. El sexto tono es el modo de Fa, este está transportado a Mi bemol mayor, pues es “punto bajo” como el primer juego de versos.
- *Sexto tono*, pág. 14. En Fa mayor.
- *Séptimo tono y segundo da capo*, pág. 17. Esta serie de versos es modal, está en el modo de Re con Si y Mi bemol.
- *Octavo tono*, pág. 20. Está en Sol Mayor.

Esta obra es un ejemplo del conocimiento que en esta época debía tener todo organista de los tonos antiguos, debido en gran medida a la necesidad de acompañar el canto llano, especialmente en el canto de los salmos<sup>567</sup>.

### 6.3.2. Ofertorio nº 9

El *Ofertorio nº 9*<sup>568</sup> y la *Elevación nº 9*<sup>569</sup> son dos partituras para órgano compuestas por Eugenio Gómez e incluidas en el Volumen I del *Museo orgánico español* de Hilarión Eslava, editado en 1853.

El ofertorio es el momento de la liturgia que precede a la consagración. Aunque hoy se caracterice por un recogimiento, para Eslava y sus contemporáneos eran momentos de gran brillantez y potencia sonora, como había sido costumbre desde al menos el siglo XVII. Más interés supone su habitual forma tripartita planteada por el *Museo orgánico*, con propuestas que van desde el preludio-fuga-coral hasta el preludio-adoración-plegaria, lo que puede interpretarse como variaciones de una misma solución. Son obras de una cierta longitud, lo que las llevaría a ocupar en una liturgia solemne catedralicia no sólo el ofertorio en sí, sino la incensación, el lavatorio y probablemente la oración sobre las ofrendas. El siguiente número litúrgico era la plegaria eucarística, lo que permitiría pensar que la plegaria con la que terminan estas obras musicales se prolongaría largo tiempo hasta bien entrada la consagración. Si se da esto por bueno, cabe señalar que el siguiente punto es la elevación, precisamente para el que también se generó bastante música por parte de la generación de Eslava. De alguna forma se estaba interviniendo específicamente en una parte de la eucaristía que contaría con música casi de forma continua, y que enlazaría con el canto del Sanctus y finalmente del Agnus Dei, dando paso a la comunión.

El *Ofertorio* que compuso Eugenio Gómez para el *Museo Orgánico Español* de Eslava está en La bemol mayor. La obra comienza con una introducción *Andante* de trece compases que tiene un claro carácter introductorio y de improvisación, con amplios acordes arpegiados que establecen la tonalidad principal. A partir de aquí hay un cambio

---

<sup>567</sup> GARCÍA MANZANO, Julia Esther: “Tonos y modos en la música del Renacimiento y Barroco: tonalidad versus modalidad”. *Diferencias, Revista del C.S.M. “Manuel Castillo” de Sevilla*, 3ª época, nº 4, 2014, págs. 13-51.

<sup>568</sup> GOMEZ CARRIÓN, Eugenio. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. 1, págs. 106-111.

<sup>569</sup> GOMEZ CARRIÓN, Eugenio. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. 1, págs. 112.-115.

de tempo a *Vivo* que da paso a un tipo de forma bipartita. Esta obra es un ejemplo de cómo el tipo de estructura bipartita, que había tenido un amplio desarrollo en toda la música para teclado del siglo XVIII, todavía esté vigente en algunas composiciones para órgano en el siglo siguiente, cuando el predominio de la sonata clásica con reexposición completa se había ido imponiendo en otras composiciones.

La estructura de la obra es bipartita. La primera parte (cc. 1- 107) presenta la forma de una exposición de sonata dividida en dos secciones A y B: la sección A (cc. 1-79) expone el tema y el tono principal, con una doble enunciación del tema, dentro de un tipo de fraseo simétrico de frases de cuatro compases. A partir del c. 53 comienza la transición, como un contraenunciado que posteriormente conduce a la modulación hacia el tono de la dominante en la sección B; la sección B (cc. 80-107) está en la tonalidad de la dominante, Mi bemol mayor, y tiene un marcado carácter de contraste con la sección A en cuanto a su textura, claramente pianística, y su carácter melódico. La segunda parte (cc. 108- 188) también se divide en dos secciones: una sección de retransición (cc. 108-160)<sup>570</sup> que utiliza el tema principal, tema de la sección A, y su misión es conducir de nuevo a la tonalidad principal; y la reexposición (cc. 161-188) que se realiza solo de la sección B, como es habitual en este tipo de estructuras binarias.

Una cuestión que resulta muy sorprendente en esta obra es la desconexión entre un planteamiento formal muy conservador, que remite hacia estructuras del siglo XVIII, y una armonía totalmente romántica, en la que aparecen casi todos los rasgos propios de la armonía más avanzada de este momento. La obra refleja un gran dominio armónico de Gómez y un conocimiento de las innovaciones de la época. Entre ellas:

- Amplio uso de serie de séptimas disminuidas

---

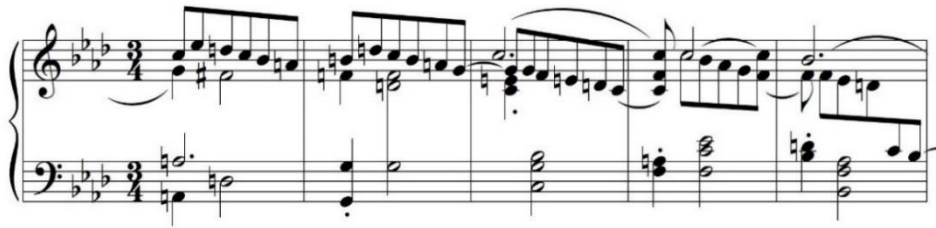
<sup>570</sup> En este trabajo se ha utilizado el término de retransición, en lugar del de desarrollo, para las secciones que tienen la función armónica de realizar una retromodulación al tono principal por diversos caminos. El término de desarrollo implica el uso de una serie de técnicas melódicas de desarrollo que no se emplean en estas composiciones.

CAPÍTULO I



Ejemplo 1: c. 8

- Movimiento por el círculo de quintas con acordes de séptima de dominante



Ejemplo 2: (cc. 133-137)

- Uso muy frecuente de dominantes secundarias, e incluso de procesos de enfatización ampliados añadiendo la subdominante o la dominante de la dominante del grado enfatizado.



Ejemplo 3: (cc. 17-19)

- Relaciones medianticas en encadenamientos de dos dominantes que están a distancia de tercera.



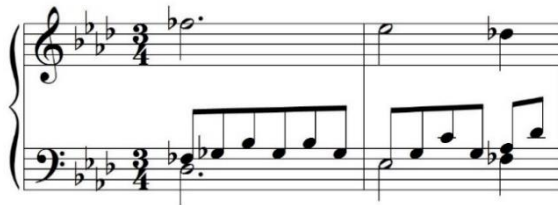
Ejemplo 4: (c. 140)

- Movimientos cromáticos de paso sin funcionalidad armónica



Ejemplo 5: (cc-30-31)

- Amplio uso del modo mayor mixto, con el sexto grado rebajado, que además con frecuencia viene enfatizado



Ejemplo 6: (cc. 84-85)

En lo que se refiere al tema principal su carácter recuerda el canto litúrgico, con movimiento de la línea melódica por grados conjuntos y notas prolongadas.



Ejemplo 7: (cc. 14-17)

Respecto a la textura, a pesar de que es una obra para órgano, en algunos pasajes tiene una escritura que bien podría ser pianística, con amplios acordes arpegiados en ambas manos y pasajes en semicorcheas y en octavas.

### 6.3.3. ELEVACIÓN Nº 9

La *Elevación* que compuso Gómez para el *Museo Orgánico Español* de Eslava consta de dos partes: *Adoración*, Andante con compás ternario, y *Plegaria*, Allegro con compás binario. Además de la obra impresa, se ha podido identificar el original manuscrito que no aporta diferencias significativas<sup>571</sup>. La *Adoración* está precedida por esta instrucción del autor: “La siguiente *Adoración* esta compuestas bajo el supuesto de cantarse el Santus de 4º tono por Mi menor”<sup>572</sup>. Este es el motivo de la tonalidad de la obra, Mi menor, compuesta para enlazarla con el Sanctus en el 4º tono, que es el modo de Mi con el segundo grado elevado. Las dos partes en que se divide la obra, *Adoración* y *Plegaria*, tienen carácter complementario entre ellas.

La *Adoración* presenta un aire más improvisado y funciona como un preludio o introducción de la parte siguiente. Tiene una estructura binaria: la primera parte comprende los cc. 1-16 y la segunda los cc. 17-33. De acuerdo con el análisis de Schenker<sup>573</sup>, la primera parte sería una prolongación de dominante que no resuelve en la tónica mayor hasta el final de esta parte (c. 28). Desde la segunda frase se puede ver una fluctuación armónica que conduce hacia Sol Mayor, el tono relativo (c. 8), una modulación muy habitual en la obra que recuerda las relaciones tan estrechas que hay entre estas dos tonalidades en la música barroca, y, de forma sorprendente, enfatiza después un sexto grado elevado, Do sostenido, (c. 12). La segunda parte comienza como un contraenunciado que repite el tema. Es frecuente el uso de grados alterados, entre ellos el más habitual es el segundo grado rebajado que con frecuencia bien enfatizado:



Ejemplo 8: (cc. 23-24)

La *Plegaria* presenta una textura más imitativa. La obra, también en Mi menor, tiene una estructura binaria. La primera parte (cc. 1-57) se inicia con un motivo de dos

<sup>571</sup> El manuscrito de la *Plegaria* se localiza en: Fonds S. Gadule, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, B-Br/Mus Ms 1764.

<sup>572</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. 2, pág. 112.

<sup>573</sup> Una aproximación al análisis de Heinrich Schenker puede verse en: SALZER, Félix. *Audición estructural*. Barcelona, Labor, 1990.

compases expuesto por la mano izquierda en octavas, que posteriormente imita la mano derecha por movimiento contrario, es el tema principal de la obra. La primera sección acaba modulando hacia el tono relativo, Sol mayor. Resulta significativo el tipo de modulación que realiza de Mi menor a Sol mayor, a través de una serie de secuencias modulante que van pasando por tonalidades muy alejadas que están a medio tono de distancia: Do mayor, Re bemol mayor, Re mayor, Mi bemol mayor y Sol mayor (cc. 41-49). La segunda parte (cc. 58- 129) se inicia con una sección basada en un motivo secundario de cuatro compases (cc. 58-61) que funciona como una retransición que conduce a la tonalidad principal (cc. 58-94). Finaliza con una sección estable en el tono principal (cc. 95-129) en la que se vuelve a interpretar el tema secundario del comienzo de la segunda parte, ahora en el tono principal. En este sentido, aunque de forma más breve, tiene una estructura muy similar a la del *Ofertorio* anteriormente analizado.

Según las bases del género orgánico respecto a la naturaleza del instrumento de Eslava<sup>574</sup> es impropio del órgano el uso de notas repetidas en un mismo sonido y en aire vivo, algo que Eugenio Gómez hace en varios momentos del *Ofertorio* (cc. 26-29, c. 45, cc. 95-98, cc. 159-160 y cc. 176-179). También considera reprochable el uso de modulaciones bruscas y rápidas, que se trasladan del piano al órgano con un “gusto pervertido”<sup>575</sup>. Esto es lo que hace Eugenio Gómez en la modulación de la *Elevación* para ir de Do mayor a Sol mayor (cc. 41-49), además de utilizar un acompañamiento pianístico en más de un pasaje, tanto del *Ofertorio* como de la *Elevación*. Es difícil concluir si estas obras enviadas por Eugenio Gómez a Eslava se ganaron la aprobación de este, y si consideró que Gómez era un organista de “gusto pervertido” que había trasladado semejantes atrocidades del piano al órgano. Lo cierto es que las publicó como obras de referencia para organistas en el *Museo Orgánico español*. Lo que es evidente es de que se trata de una muestra evidente de las contradicciones existentes entre las propuestas teóricas y la realidad de la música.

## 7. LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL EN EL TEATRO

Los trabajos existentes sobre la música en general, y la ópera en particular, en España durante el siglo XIX, sitúan las ciudades de Madrid y Barcelona a la cabeza de la

---

<sup>574</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, 1853, vol. I, págs. 25-27.

<sup>575</sup> ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español. Op. Cit.*, vol. I, págs. 25-27.

producción operística nacional<sup>576</sup>. Aunque dichos estudios relegan a un segundo plano a ciudades como Sevilla, Valencia o Cádiz, el estudio de la vida musical en la capital hispalense evidencia que no es tan claro tal desequilibrio. Al menos no en lo referente a las óperas estrenadas y al número de representaciones anuales, pues hubo temporadas en las que el número de representaciones se acercó al centenar; decididamente, la ópera triunfó en Sevilla durante el siglo XIX, especialmente entre 1820 y 1850<sup>577</sup>. En los teatros de la ciudad tenían cabida las funciones teatrales, los bailes nacionales (Fig. 17), la ópera, la zarzuela, y la música instrumental. De todo ello dieron cuenta los cronistas de la época José Velázquez y Sánchez y Félix González de León<sup>578</sup>.

---

<sup>576</sup> CASARES RODICIO, Emilio/ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (ed), *La Música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995; GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX. Op. Cit.*; CARRERAS, JUAN JOSÉ (ed), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 34-150. Obras de referencia sobre el tema escritas en el siglo XIX son: PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. (reed.) RINCÓN, Eduardo. Madrid, Alianza editorial, 1967; PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid, Zozaya, 1881. Un trabajo reciente de referencia sobre la ópera es: CASARES RODICIO, Emilio/ TORRENTE, Álvaro. *la ópera en España y en Hispanoamérica*. Madrid, ICCMU, 2001.

<sup>577</sup> Sobre la ópera en Sevilla puede consultarse las publicaciones: MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994; *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*. Madrid, Alpuerto, 1995; *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998; VALLÉS CHORDÁ, Andrés, *Música en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2.010; MORENO MENGÍBAR, Andrés y ROMERO FERRER, Alberto. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

<sup>578</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*; AMS Sección XIV, 28 vols. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*.





Figura 17. DORÉ, Gustave (1832-1883). "Le fandango au Théâtre San Fernando, a Séville". Grabado. Publicado en DAVILLIER, Charles. *L'Espagne*. París, Librairie Hachette, 1874, pág. 799.

### 7.1. LOS INICIOS DE LA ÓPERA EN SEVILLA

Para conocer el origen de la afición por la ópera en Sevilla es necesario remontarse al siglo anterior. A pesar de que las representaciones teatrales estaban prohibidas en la ciudad por decreto desde 1679 y la orden se mantuvo durante el siglo XVIII, hubo dos periodos que en los que sí se representaron óperas. El primero comenzó en 1729, cuando Felipe V trasladó la corte a Sevilla durante cuatro años, instalándose en los Reales Alcázares<sup>579</sup>. La capilla real, bajo la dirección de los maestros Doménico Scarlatti y Felipe Falconi, era la encargada de interpretar la música en las funciones religiosas, amenizar los bailes cortesanos y representar óperas, a pesar de la prohibición existente al respecto. Sería en los jardines del Alcázar donde se representen las primeras óperas documentadas en la ciudad, siendo este el germen de la afición de la aristocracia sevillana al género recién conocido<sup>580</sup>. Posteriormente, hubo otro periodo, entre 1761 y 1779, en el que se volvió a representar ópera en Sevilla. Los detonantes fueron la demanda del público y el

<sup>579</sup> Sobre el tema puede consultarse: MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte: las artes y el ilustro real (1729-1733)*. Sevilla, Casa de Velázquez, 2010.

<sup>580</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. *Op. Cit.*, págs. 15-19.

apoyo de los asistentes de la ciudad durante esos años: Ramón de Larumbe, quien ocupó el puesto entre 1761 y 1767, y Pablo de Olavide, entre 1767 y 1778<sup>581</sup>. Para las representaciones se construyeron dos efímeros teatros de madera: primero uno en la actual calle Santa María de Gracia y, cuando este estuvo muy deteriorado, otro en la calle San Eloy. En ellos actuaron las compañías de los empresarios Antonio Ribaltó y José Chacón representando las óperas de los autores italianos que triunfaban en Europa: Jomelli, Piccinni, Paisiello y Cimarosa. Así, por ejemplo, en 1763 se representó *La Academia de Música* de Jommelli y, en 1764, *El Boticario* y *La buena hija* de Piccinni; esta última ópera se estrenó en Sevilla tres años antes que en Madrid, hecho bastante representativo<sup>582</sup>.

En 1795 Lázaro Calderi, empresario y cantante, obtuvo del Ayuntamiento la licencia para instalarse con su compañía en Sevilla y construyó en la calle de la Muela, actual calle O'Donnell de Sevilla, un teatro con un aforo de 2.821 localidades, el Teatro Cómico, el cual durante la ocupación francesa se llamó Teatro Nacional y luego pasaría a llamarse Teatro Principal. Construido inicialmente como un edificio provisional, el Principal, con sucesivas reformas, estuvo en funcionamiento hasta 1833, fecha en que se derribó para ser reconstruido. Para la primera temporada Calderi anunció ciento veinte representaciones, para las que contaba con cantantes solistas, un coro y una orquesta integrada por nueve violines, una viola, un violoncello, un contrabajo, dos oboes y dos trompas<sup>583</sup>. En las dos primeras décadas de 1800, ya consolidado el gusto del público sevillano por la ópera, el número de representaciones de algunas temporadas fue considerable. Destaca el año de 1805 con ochenta representaciones operísticas<sup>584</sup>, seguido de 1814 con cincuenta y una<sup>585</sup>, 1813 con cuarenta y ocho<sup>586</sup> y 1812 con cuarenta y cuatro<sup>587</sup>.

Respecto al repertorio en estos años, en un primer momento triunfó en Sevilla la ópera italiana con autores como Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Sarti y Gazzaniga<sup>588</sup>;

---

<sup>581</sup> Esta etapa de la ciudad ha sido estudiada en AGUILAR PIÑAL, Francisco. *La Sevilla de Olavide, 1767-1778: homenaje al autor*. Sevilla, Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.

<sup>582</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés, *Música en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla. Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2.010, pág. 32. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.

<sup>583</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, *Op. Cit.*, págs. 33-39.

<sup>584</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. vol. III, tomo 6.

<sup>585</sup> *Ibid*, vol. VII, tomo 15.

<sup>586</sup> *Ibid*, vol. VII, tomo 14.

<sup>587</sup> *Ibid*, vol. VI, tomo 13.

<sup>588</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, *Op. Cit.*, págs. 33-39.

después, durante los años de la ocupación francesa, se representaron óperas cómicas francesas como *El Califa de Bagdad* de Boieldieu, *La Esclava persiana* de Dalayrac o *El aviso a los maridos* de Issouard<sup>589</sup>. Además, también se representaban obras de autores españoles con el cantante y compositor sevillano Manuel García al frente<sup>590</sup>. La temporada del teatro, salvo excepciones motivadas por epidemias o conflictos políticos, empezaba el domingo de Resurrección y terminaba el martes de Carnaval del año siguiente. Antes de cada temporada se anunciaba el plantel de la compañía que iba a actuar ese año en el teatro, este incluía actores, cantantes, coro y cuerpo de baile, además de director, pianista, maestro de música e iluminadores. La compañía alternaba su apuesta por la ópera con las funciones de teatro, dependiendo de la calidad de los cantantes o actores que ese año se habían contratado para atraer al público. Una excepción en esta época en la que prácticamente sólo se representaba ópera fue la programación del oratorio de Haydn *La Creación del Mundo*, que se interpretó el 25 de enero de 1812 en el salón de la contaduría de la Fábrica de Tabacos de Sevilla, eco del encargo gaditano del *Oratorio de las Siete Palabras* al compositor austríaco<sup>591</sup>.

Era costumbre de la época anunciar el título de la ópera, pero no el autor. Lo mismo ocurría con la sinfonía u obertura que iniciaba la representación, se anunciaba como “Gran Sinfonía”, “Preciosa Sinfonía” o “Armoniosa Sinfonía” sin que figurase ni el título de la obra ni el autor. Hay que tener en cuenta que durante todo el siglo XIX los términos de *Obertura* y *Sinfonía* se utilizaron en España de una manera poco precisa; de hecho, muchas de las sinfonías programadas eran realmente oberturas de óperas. Habría que esperar a la década de 1820 para que paulatinamente se anunciase también los nombres de los compositores. Como consecuencia, hay óperas famosas cuya autoría evidentemente es conocida, no siendo el caso de otros títulos anunciados en la época cuyas partituras incluso se han perdido. Las funciones programadas en la época eran heterogéneas pues, junto con la ópera, se interpretaba música instrumental, arias sueltas, tonadillas, zarzuela, sainetes, bailes e incluso números circenses y rifas<sup>592</sup>. José Velásquez y Sánchez, en su crónica de 1800, recoge un bando del Asistente referente al buen orden con que el público asistente debía comportarse:

---

<sup>589</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. vols. V-IX.

<sup>590</sup> VALLÉS CHORDÁ. Andrés, *Música en Sevilla en el siglo XIX*, *Op. Cit.*, pág. 37-38.

<sup>591</sup> VALLÉS CHORDÁ. Andrés, *Música en Sevilla en el siglo XIX*, *Op. Cit.*, pág. 37-38.

<sup>592</sup> GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.

A la apertura del teatro cómico de esta ciudad, precedió un notable Bando del Asistente, Don Manuel Cándido Moreno, Conde de Fuenteblanca, hermano político de Godoy, relativo al buen orden de los espectáculos, que consistían en comedias, zarzuelas, sainetes e intermedios aprobados, y a la compostura del público en las localidades del coliseo; prohibiéndose las representaciones de comedias de santos y de autos sacramentales, previniendo que en lunetas y palcos principales solo se consintieran personas en traje militar, no tolerándose en los días de gala de corte con iluminación el uso de mantillas, capas, capotes ni *citoyens*, y oponiéndose como contrario al respeto público y a la jurisdicción de la presidencia al acto de arrojar papeles, dulces, flores y obsequios á individuo alguno de la compañía<sup>593</sup>.

Junto con su mujer, la soprano Ana Sciomeri, quien a partir de 1799 se haría cargo de la gestión de la compañía, y su hijo Joaquín, los Calderi estuvieron vinculados al teatro y la ópera sevillanos durante casi cincuenta años. De hecho, hasta 1820 no tuvieron competencia en la ciudad. Además, se adaptaron a las diversas circunstancias que acontecieron en Sevilla, como las sucesivas epidemias, los avatares políticos que se sucedieron, la prohibición a los extranjeros de cantar en teatros españoles o la obligación de cantar las óperas en castellano<sup>594</sup>.

## 7.2. LA ÓPERA EN SEVILLA A PARTIR DE 1820

En 1820 comenzó el periodo de mayor esplendor de la ópera de Sevilla, que llegaría hasta 1850. La etapa del belcanto italiano se inició con el dominio de Gioachino Rossini (1792-1868), que dura hasta 1830, para continuar con Vincenzo Bellini (1801-1835) y Gaetano Donizetti (1797-1848), y concluir con las primeras óperas de Giuseppe Verdi (1813-1901). Según Moreno Mengíbar, el Romanticismo no llegó a España con la vuelta de los exiliados en 1833; opina que, al menos en la música vocal, existe una transición estética del Clasicismo al Romanticismo, representada entre 1820 y 1833 por la ópera de Rossini<sup>595</sup>. Además, considera que Rossini “cubría las necesidades estéticas de una burguesía en proceso de formación, una clase social que aún no ha roto su dependencia del Antiguo Régimen, pero que va haciendo suyas cada vez con más intensidad las proclamas del Liberalismo”<sup>596</sup>.

---

<sup>593</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 5.

<sup>594</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992), Op. Cit.*, págs. 33-39.

<sup>595</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 112-113.

<sup>596</sup> *Ibid*, pág. 113.

La música de Rossini llegó a Sevilla de la mano de Dionisio López y Teresa Lavigne. Procedentes de Cádiz, el matrimonio de cantantes recaló en Sevilla en 1820 con la intención de instalarse con su compañía de ópera. Estaban especializados en el exigente repertorio del compositor de Pésaro, con el que habían triunfado en Madrid desde 1817, y donde además habían sido los primeros en interpretarlo<sup>597</sup>. Aunque López llegó a Sevilla en 1820 con su propia compañía, ya había cantado con anterioridad en el teatro sevillano en 1814, temporada en la que el empresario Juan Brull gestionó el Teatro Nacional. Paradójicamente en la compañía de ópera de ese año coincidieron Dionisio López y Lázaro Calderi como cantantes<sup>598</sup>. El público sevillano, como el de toda Europa, se rindió a este nuevo repertorio, y, a pesar del intento de los Calderi de adaptarse a los nuevos gustos del público, serán López y Lavigne con su compañía los que protagonizarán los éxitos del Teatro Principal en estos años. Las sucesivas temporadas se fueron superando en número de estrenos y representaciones, llegando al momento culminante en 1828, con noventa y cuatro representaciones de doce óperas distintas de Rossini: *Il Coradino*, *Semiramide*, *Torvaldo e Dorliska*, *Tancredi*, *Eduardo e Cristina*, *Mosé in Egitto*, *La Urraca Ladrona*, *La Cenerentola*, *Il Turco in Italia*, *El Barbero de Sevilla*, *Otello* y *Zelmira*<sup>599</sup>.

La relación de Rossini con la ciudad no se limita a la ambientación de su ópera *El Barbero de Sevilla*; además tuvo una vinculación personal con dos famosos sevillanos de la época: el tenor Manuel García y el banquero afincado en París Alejandro Aguado. El primero de ellos, reputado tenor y compositor nacido en Sevilla en 1775, no sólo importó a Europa los ritmos y giros melódicos de la canción española, sino que triunfó como cantante en Francia e Italia. Por su agilidad vocal llegó a ser el mejor intérprete de la obra de Rossini. La amistad entre ambos llevó a García a asesorar a Rossini en las escenas de ambiente español de *El Barbero de Sevilla*. Por su parte, Alejandro Aguado fue amigo personal de Rossini, además de su asesor financiero. El compositor pasó largas temporadas en la residencia parisina del sevillano, en una de cuyas estancias compuso su ópera *Guillermo Tell*<sup>600</sup>.

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, pág. 44.

<sup>598</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Vol. VII. Citado en MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, *Op. Cit.*, pág. 67.

<sup>599</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. vol. XIV. Tomo 32.

<sup>600</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, *Op. Cit.*, págs. 43-44.

A partir de 1830, los compositores representados fueron Bellini, Donizetti o Pacini, que transmitían en sus óperas sentimientos plenamente asociados al Romanticismo, tales como amores imposibles que acaban en tragedia, la defensa de la libertad o la exaltación de los valores nacionales. En 1847 se inaugura en Sevilla el Teatro San Fernando. Al frente de la orquesta estaba el director Silverio López Uría (1810-1879), quien ocupó el puesto durante la mayoría de temporadas hasta su muerte<sup>601</sup>. Desde el 21 de diciembre de 1847, fecha en que se estrenó en Sevilla *I Lombardi* en la inauguración del Teatro San Fernando, sería Verdi quien tomó el relevo. Según Moreno Mengíbar, en España las primeras óperas de Verdi representan “la lucha política por la libertad y la resistencia contra los intentos de volver al régimen absolutista”<sup>602</sup>. También en Sevilla triunfó este autor, incluso llegó a visitar la ciudad en 1867. No obstante, aunque no se programasen las óperas completas, se seguían interpretando las arias y cabatinas más famosas de Rossini, que servían para el lucimiento de los cantantes<sup>603</sup>.

En 1833, después de treinta y ocho años en pie, el Teatro Principal estaba en un estado ruinoso. Esto motivó su derribo para reedificarlo nuevamente en el mismo solar. El nuevo Teatro Principal se reinauguró en 1834 (Fig. 18), con una decoración muy lujosa, dos plantas de palcos de madera y una cubierta metálica atribuida a Eiffel. José Velásquez y Sánchez lo recoge en su diario del año 1834:

Reconstruido el teatro principal bajo planta más propia de su categoría, y decorado lujosamente, se abrió el Domingo de Resurrección, 30 de Marzo, con dos compañías, dramática y de ópera; dando la empresa programas de artistas, precios de abono y lista de obras de su repertorio cómico y lírico, y anunciando que la propiedad había hecho construir un orden de gradas en el segundo piso del coliseo, para uso de los espectadores que no quisieran por particulares circunstancias exhibirse en las localidades de la renovada sala de espectáculos<sup>604</sup>.

---

<sup>601</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 155-266.

<sup>602</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992). Op. Cit.*, pág.75.

<sup>603</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. vols. X-XXV, programas del teatro.

<sup>604</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 418. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 18. DORÉ, Gustave (1832-1883). *Un loge au teatro principal, à Séville*. Bibliothèque National de France, département Estampes et photographie, FOL-DC-298 (E).

A partir de esta fecha y en la siguiente década, se edificaron en Sevilla un considerable número de teatros. La Desamortización de los bienes de la Iglesia, propugnada por Mendizábal, facilitó que muchos de estos inmuebles expropiados se convirtiesen en teatros, aunque algunos tuvieron una existencia efímera como locales de barrio. La relación de teatros que abrieron sus puertas en estos años fue considerable: el Teatro Principal en 1834, el Teatro Filarmónico en 1836, el Teatro de la Misericordia en 1838, el Teatro de Vista Alegre en 1840, el Teatro de la Campana en 1841, el Teatro del Guadalquivir en 1844, el Teatro de Hércules en 1846, el Anfiteatro en 1846 y el Teatro de San Fernando en 1847. Seis de estos teatros se hallaban en un radio de diez minutos a pie. Incluso los dos más importantes, el Principal y el San Fernando estaban en la misma calle. El Principal en la calle de la Muela cruce con colcheros, actual calle O'Donnell en el cruce con calle Tetuán, y el San Fernando, en la calle Colcheros, actual calle Tetuán (Fig. 19).



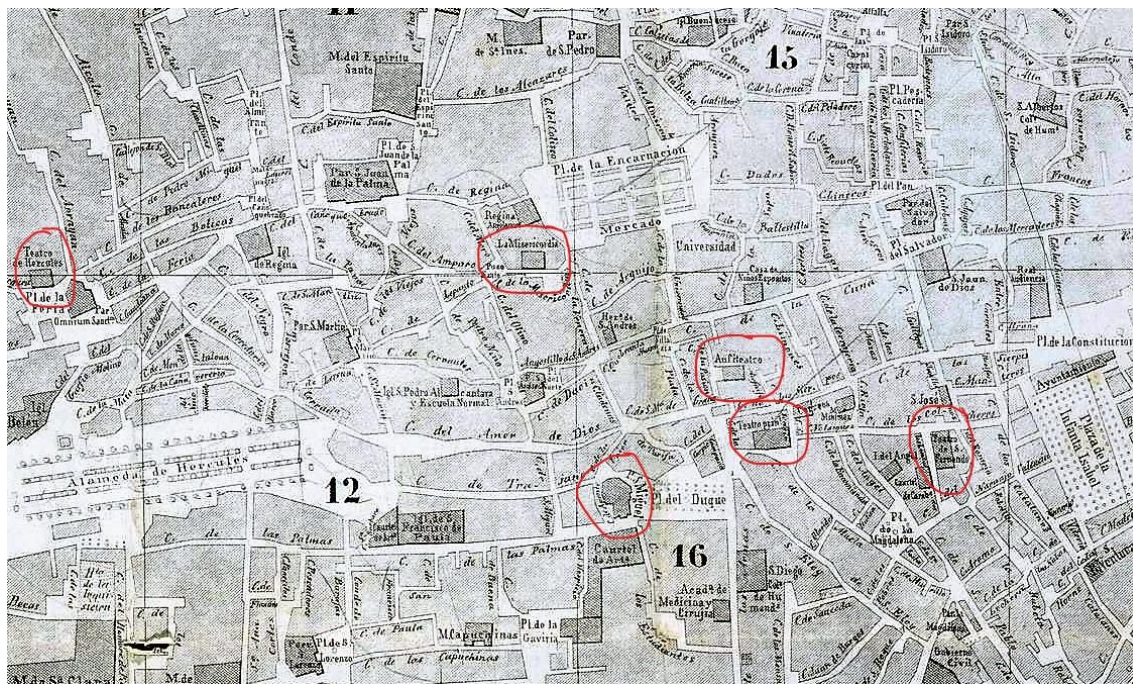


Figura 19. ÁLVAREZ BENAVIDES, D. M. *Plano de Sevilla* (1860). Detalle. De izquierda a derecha están marcados los teatros de Hércules, de la Misericordia, de la Campana, Anfiteatro, Principal y San Fernando.

De todos estos, será el teatro San Fernando, situado en la calle Tetuán a escasos metros del Teatro Principal, el que dispute el protagonismo al Principal en las siguientes décadas. Construido como un moderno y lujoso teatro, tenía unas dimensiones considerables, con un aforo de 1.800 localidades. Contaba además con un café en la planta baja, llamado de los Lombardos, y un casino en la primera planta<sup>605</sup>. Hay que considerar que en la época no se iba al teatro solamente para presenciar el espectáculo: en él se desarrollaba la vida social y política de la ciudad. Según Moreno Mengíbar, la rivalidad entre los dos teatros acabó dividiendo al público con respecto al repertorio de cada uno: la ópera, a la que asistía la aristocracia y la alta burguesía, se representaba en el San Fernando, mientras que en el Principal se interpretaba zarzuela, género al que eran aficionadas la burguesía media y la clase obrera<sup>606</sup>.

El momento cumbre en la vida musical, y social, de la ciudad era la representación de un *Miserere* en la Catedral durante la Semana Santa. Hilarión Eslava compuso cuatro para la Catedral de Sevilla. El último, de clara influencia italiana, fechado en 1835, se ha

<sup>605</sup> Moreno Mengíbar ha realizado el trabajo actual más amplio sobre los inicios del Teatro San Fernando; el estudio parte de la propuesta inicial de construcción del Teatro, hecha en 1844, e incluye los aspectos relacionados con su construcción y decoración y el funcionamiento del Teatro en las primeras temporadas: MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 140-168.

<sup>606</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992). Op. Cit.*, págs. 62-70.



seguido interpretando en la Semana Santa sevillana hasta la actualidad, no sin obstáculos. Tanto fue su éxito, que se convirtió en una costumbre que el tenor que debutaba en la temporada de ópera, la cual empezaba el Domingo de Resurrección, fuera quien ese año cantase el *Miserere* de Eslava. Es así como cantaron el *Miserere* tenores del prestigio de Doncella, Tamberlik o Gayarre<sup>607</sup>.

Desde final de la década de 1830, el nacionalismo español se revuelve frente al dominio de la influencia italiana en la ópera e impulsa la búsqueda de un lenguaje musical propio que permita la creación de una ópera nacional<sup>608</sup>. En un primer momento se intentó usar argumentos inspirados en la historia de España y en personajes épicos. En la mayoría de los casos, a pesar de la temática nacionalista del argumento, el resultado musical solía seguir los patrones compositivos de la ópera italiana. Este fue el caso de las óperas compuestas por Hilarión Eslava. Un segundo camino en la búsqueda del drama nacional consistió en tomar como fuente de inspiración la música popular española, usando a la vez los giros melódicos y los ritmos del folklore local, como ya lo hacían algunos compositores franceses que buscaban su inspiración en España, es así como surgió la zarzuela moderna de temática costumbrista e influencia folklorista. En Sevilla el 3 de noviembre de 1849 se estrena con enorme éxito *El Tío Caniyitas* de Mariano Soriano Fuertes, zarzuela que estaría en cartel durante dos años seguidos en el Principal<sup>609</sup>. El nacionalismo tuvo en Manuel Jiménez, redactor de *El Orfeo Andaluz* y la *Revista Musical Española*, a un defensor incansable<sup>610</sup>.

Según Moreno Mengíbar, a partir de 1850 se produjo un paulatino declive de la ópera en Sevilla. La desaparición del Teatro Principal en 1859 dejó al San Fernando sin competencia<sup>611</sup>. Como consecuencia el empresario descuidó cada vez más la calidad de los espectáculos, hecho que provocó el desinterés del público. Este dirigió su interés a la zarzuela, género que triunfó en la década de 1860 con Barbieri, Gaztambide y Arrieta. Sus zarzuelas fueron representadas en el nuevo Teatro del Duque inaugurado en 1867

---

<sup>607</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. *La Música en la Catedral de Sevilla*. *Op. Cit.*, págs. sin numerar.

<sup>608</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. *Op. Cit.*, págs. 70-78.

<sup>609</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*.

<sup>610</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 57.

<sup>611</sup> El Teatro Principal no fue derribado, fue reconvertido en el edificio Palacio Central. Actualmente una famosa marca de ropa ocupa lo que era el patio y escenario del Teatro Principal, pudiéndose contemplar aún el patio, el escenario, los palcos de madera y la cubierta metálica originales.

como teatro de zarzuela y en el Teatro Eslava, teatro al aire libre en los Jardines de la Puerta Jerez, usado para la temporada estival<sup>612</sup>.

### 7.3. LOS MÚSICOS DE LAS CAPILLAS MUSICALES EN LA ORQUESTA DEL TEATRO

La actividad musical en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XIX fue fundamentalmente operística. No obstante, desde un principio el Teatro Cómico contó con una orquesta, aunque el repertorio sinfónico era muy reducido, limitándose a la sinfonía u obertura que daba comienzo a la función<sup>613</sup>. La plantilla orquestal fue aumentando paulatinamente, hecho que, desde la primera temporada, se vio reflejado en los carteles de presentación de la compañía de ópera del teatro. En 1795 Calderi anunció una orquesta de nueve violines, una viola, un violoncello, un contrabajo, dos oboes y dos trompas<sup>614</sup>. Esta se amplió en 1812 con la incorporación de flautas, clarinetes y fagots<sup>615</sup>. En 1817 la empresaria Ana Sciomeri utilizó una plantilla orquestal que contaba con ocho violines, dos violas, un violonchelo, un contrabajo, dos flautas, dos clarinetes, un fagot y dos trompas (Fig. 20)<sup>616</sup>:

---

<sup>612</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. *Op. Cit.*, págs. 97-98.

<sup>613</sup> Se llamó Teatro Cómico desde el momento de su construcción hasta la ocupación francesa, periodo histórico en el que se le cambió el nombre al edificio por Teatro Nacional. Después de la liberación pasó a llamarse Teatro Principal.

<sup>614</sup> *Ibid*, pág. 35.

<sup>615</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Vol. VI, tomo 13, cartel nº 16.

<sup>616</sup> *Ibid*. vol. IX, tomo 19, cartel nº 17.

**CON SUPERIOR PERMISO.**

**LISTA DE LAS ACTRICES Y ACTORES DE LAS TRES COMPAÑÍAS DE DECLAMACION, Música y Bayle, que deben actuar en el teatro de esta M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla en todo el año cómico entrante, que dará principio el primer día de Pasqua de Resurreccion y finalizará el Mártes de Carnaval próximo; siendo Dueña y Empresaria Doña Ana Sciomeci. Autor el Sr. Josef de Soto.**

---

**DIRECTOR DE LA SCENA, SEÑOR JOSEF INFANTES.**

ACTRICES.	COMPañÍA DE OPERA.	COMPañÍA DE BAYLE.
Señoras... María Luisa Medina... nueva.	Director... Sr. Joaquin Caldezi.	Director y Compositor... Sr. Josef Roxo.
Josefa Palau... nueva.	Señoras... Carolina Bost... nueva.	Señoras... Luisa Cabete... nueva.
N.	Francisca Calderon... nueva.	Maria Carvajal... nueva.
Suple á la Graciosa... Josefa de Nicols.	Característica... Josefa de Nicols.	Maria Muñoz... nueva.
Luisa Cabete... nueva.	Señoras... N.	Rafaela Perez... nueva.
Maria Carvajal... nueva.	Manuel Navarro... nueva.	Josef Roxo... nueva.
Maria Muñoz... nueva.	Bufos... Lázaro Calderi.	Mamel Guillén... nueva.
Supernumerarias... Juana Lopez.	Joaquin Calderi.	Tomás Parra... nueva.
Rafaela Perez... nueva.	Miguel Muñoz... nueva.	Tres parejas de figurantes.
Josefa Variés... nueva.	Músico de Compaña... D. Antonio Perez.	D. Josef Conzier.
Carácter Anciano... Josefa Variés... nueva.	Coristas de amigos seño.	Maquillistas... Manuel Roxo.
Sobresaliente de... Josefa Variés... nueva.	Construata... Josef Peralta... nueva.	Juan de Roxas... nueva.
Dama... Alfonsa Mecino... nueva.	Francisco Suarez.	Pintor... D. Teodoro Albinola... nueva.
Para papeles de... Maria Hernandez... nueva.	Clemente Garcia.	Guardarropa... Francisco Suarez.
Niñas... Maria Muñoz.		Alumbrador... Pablo Fernandez.
		Quatro Asistencias diarias para el servicio de la Scena.
<b>ACTORES.</b>		
Señores... Josef Infantes, absoluto... nuevo.		
Antonio Balestroni... nuevo.		
Josef Roxo... nuevo.		
Josef Godo... nuevo.		
Josef Muñoz... nuevo.		
Tomás Parra... nuevo.		
Antonio Hermosilla... nuevo.		
Manuel Guillén... nuevo.		
Sobresaliente de... Miguel Hernandez... nuevo.		
Supernumerario... Josef Medina... nuevo.		
Para papeles de... Antonio Balestroni... nuevo.		
Niños... Manuel Ayala... nuevo.		
Carácter Anciano... Ramon Quintán... nuevo.		
Sobresaliente... Miguel Muñoz... nuevo.		
Carácter Jovoso... Manuel Navarro... nuevo.		
Juan Orges. Suple al primero.		

**ORQUESTA.**

Ocho Violines, dos Clarinetes, dos Flautas, dos Trompas, un Fagót, dos Violas, un Violoncelo y un Contrabajo.

Impresor del Teatro. D. Antonio Carrera.  
X AÑO DE 1817. X

Figura 20. Cartel de la compañía de ópera de 1817. AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix, *Crónica sevillana 1800-1853*. Vol. IX, tomo 19, cartel nº 17.

Posteriormente, en 1822 la agrupación contaba con nueve violines, dos violas, dos violoncellos, dos contrabajos, una flauta, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos trompas, un trombón<sup>617</sup>, aumentando en 1825 la sección de viento y percusión de la orquesta<sup>618</sup>. Ya en 1835 se presenta una orquesta de cuarenta músicos<sup>619</sup>, llegando a cuarenta y tres profesores en 1847<sup>620</sup>. Esta información se ha obtenido gracias a los carteles publicitarios de las compañías de ópera o teatro que cada año actuaban en la ciudad, pues la mayor parte de la documentación de los teatros de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX se ha perdido. En los carteles, que se conservan gracias a que González de León los adjuntaba en el diario, aparecían los nombres de los cantantes de la compañía, del director

<sup>617</sup> *Ibid*, vol. XI, tomo 24, cartel nº 10.

<sup>618</sup> *Ibid*, vol. XII, tomo 28, cartel nº 15.

<sup>619</sup> *Ibid*, vol. XVII, tomo 39, cartel nº 15.

<sup>620</sup> *Ibid*, vol. XXIII, tomo 51, cartel nº 32.

de orquesta y del maestro de música<sup>621</sup>. En cambio, no aparecían los nombres de los instrumentistas, tan sólo la plantilla instrumental. Además de los directores locales, en ocasiones se contrató a músicos de prestigio como maestro y compositor de la compañía, como fue el caso de Mariano Rodríguez Ledesma en 1804<sup>622</sup> o Esteban Cristiani<sup>623</sup> en 1816<sup>624</sup>.

En principio puede resultar complicado delimitar las funciones del “maestro de música” de la compañía. La mayor parte de los años se anunció así; pero en ocasiones se anunció como “músico de la compañía”<sup>625</sup>, “maestro de música al piano”<sup>626</sup> o “compositor y músico”<sup>627</sup>. Las diferentes nomenclaturas del puesto, unido al reglamento del teatro que decía que “los compositores de música tendrán la obligación de componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas”<sup>628</sup>, dan una referencia aproximada de sus atribuciones. Era el pianista de la compañía, pianista repetidor en los ensayos con los cantantes y pianista acompañante en las representaciones, además de compositor de música. Entre 1805 y 1826 el puesto estuvo ocupado, con la excepción de algunas temporadas, por Antonio Linares, el maestro de capilla de la Colegiata del Salvador<sup>629</sup>. Una de las excepciones fue la temporada de 1822, en esta ocasión Eugenio Gómez fue maestro de música (Fig. 21):

---

<sup>621</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. La información de estos carteles también se recoge en MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*

<sup>622</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 45.

<sup>623</sup> Director y compositor de ópera de origen italiano. Hasta la temporada de 1815 fue director en teatros de Madrid y, junto con Manuel García, fue uno de los primeros en componer ópera en español. En 1803 compuso: *El criado de dos amos*, *Ramona y Rogelio* y *La biblioteca de los zapatos*. CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica Vol. II*. Madrid, ICCMU, 2002, págs. 7-62.

<sup>624</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 73.

<sup>625</sup> En la temporada de ópera de 1805-1806 el Músico de la compañía fue Antonio Linares. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 47.

<sup>626</sup> En 1813 el Maestro de música al piano fue Diego Román. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 50.

<sup>627</sup> En 1818 el compositor y músico de la compañía fue Antonio Linares. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pág. 75.

<sup>628</sup> Apéndice del Reglamento de teatros de 6 de marzo de 1807, Capítulo VIII, citado en VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2.010, pág. 41.

<sup>629</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Citado en MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 47-97.

CAPÍTULO I

**MANIFIESTO**  
**QUE HACE EL EMPRESARIO DEL TEATRO PRINCIPAL, DIONISIO LOPEZ**  
**AL PÚBLICO DE ESTA M. N. M. I. T. M. H. CIUDAD DE SEVILLA.**

Nada interesa tanto en el gobierno de los pueblos como el buscar aquellos medios que les proporcionen honestas recreaciones, y que los alijen de los vicios y de la corrupción de las costumbres. El genio y la educación han indicado constantemente las diversiones que debían adoptarse con preferencia, según la diversidad de las épocas y de los países; pero desde que se empezó á hacer uso de la Poesía dramática ó del arte de copiar é imitar las palabras y acciones de los hombres bajo ciertos regios y aparato teatral para aproximar todo lo posible la imaginación á la verdad de los hechos representados, hallaron todos los Gobiernos, desde la mas remota antigüedad, en este distinguido ramo de literatura un medio honesto y seguro para mantener los pueblos en el orden y cumplimiento de sus deberes y el mas apropiado para ir formando su carácter, inspirándoles aquellos ideas de amor y respeto á las leyes divinas y humanas, y de fraternidad de los semejantes, que hacen la felicidad de las sociedades bien constituidas. Conocieron los Gobiernos de tan grande ventaja, han procurado en lo posible fomentar este ramo de educación en todos los pueblos de España, y llevarle al mayor grado de perfección de que es capaz, pero se han visto frustrados sus buenos deseos ya por las preocupaciones que han vedado, como por las vicisitudes de los tiempos; pero ahora que la ilustración va desvirtuando aquellas, y que el Gobierno sigue la marcha de gobernar á los Españoles por leyes justas y sabias, es necesario que la escuela de costumbres sea mirada, no como cosa de recreo sino de instrucción. Percibido de estas verdades el empresario, ha convenido en forma la comía teatro para que en el presente año, que empezará á contarse desde el primer día de Pascua de Resurrección y concluirá en el Martes de Carnaval del siguiente, se ejecuten comedias, tragedias, óperas y ballets nacionales, para cuyo efecto se han ajustado los actores y actrices de opinión del teatro de Cádiz, de cuyas contrataciones tiene el debido conocimiento el Excmo. Ayuntamiento Constitucional por medio de su diputacion de teatro; y el Empresario de éste, que atiende, mas que á su interés el formar época, presenta al Público las fiestas de los ciudadanos artistas y de los actores, que durante el espacio de una hora de actores. La opinión que todos gozan en los teatros de la Península y la que espíran merecer en esta capital, les anima á asegurar que, por la que á ellos toca, pondrá este teatro Público satisfecho de sus esfuerzos y el Empleado ó empresario llenar igualmente todo el cupo de sus deberes con el pueblo y los actores. Sevilla 27 de Marzo de 1822.

<p><b>ACTORES.</b>                  Evaristo González.                  N.                  Manuel Ferrández.                  Antonio Velarde.                  José Cuervo.                  Francisco Lázara.                  Alonso Segarra.  <b>DE CARÁCTER ANCIANO.</b>                  Manuel García.                  Miguel Muñoz.  <b>GRACIOSOS.</b>                  Mariano Segarra.                  Julian de Vega.                  Tiburcio Lopez.  <b>APUNTAADORES.</b>                  Diego del Castillo.                  N.                  Gayino Salmeron.  <b>MAQUINISTAS.</b>                  José Soto.                  Juan de Roxas.  <b>GUARDARROPA.</b>                  Manuel Artaza.</p>	<p><b>COMPANÍA DE DECLAMACION.</b>                  Director de la Escena. Ivaristo González.    <b>COMPANÍA DE ÓPERA.</b>                  Director. Dionisio Lopez.                  Juan Munoz.                  Antonio Velarde.                  Miguel Muñoz.                  Dufar. . . . . Lázara Calderi.                  Mariano Segarra.                  Manuel Ferrández.                  Señoras. . . . . Teresa Lavigne.                  Casimira Delgado.                  Francisca Hermosilla.                  De caracter. Rosario Sabatini.                  Coristas de ambos Sexos.                  Maestro de Música. . . . . D. Eugenio Gomez.                  Musico de Compañía. . . . . D. Antonio Linares.                  Director de Orquesta. . . . . D. José Garcia.</p>	<p><b>ACTRICES.</b>                  Señoras. Manuela Molina.                  Josefá Romero.                  Josefá de Nicolas.                  Francisca Hermosilla.                  María Josefá Muñoz.                  Rafaela García.                  María Garciera.                  Catalina Garciera.                  Tomasa Vega.  <b>CARÁCTERÍSTICA.</b>                  María del Rosario Sabatini.  <b>ALUMNOS.</b>                  Carlota Soto.                  Gertrudis Soto.  <b>PARA BALLE NACIONAL.</b>                  Tiburcio Lopez.                  Francisco García.                  N. . . . .                  Señoras. Juana Escoscaría.                  María Garciera.                  Catalina Garciera.  <b>SÁBITE.</b>                  Felis González.</p>
---	--	--

Orquesta dirigida: Nueve violines, dos Violas, una flauta, dos clarinetes, un oboe, dos trompas, un fagot, un trombón, dos violoncelos y dos Contrabajos, y en los dias de Ópera se aumentará, si es necesario, el Alabrador. Pablo Fernandez.

**NOTA.** Para completarse las Compañías se está en negociaciones con algunos actores de Madrid, y asiendo se hallen corrientes en sus contrataciones se dará el correspondiente aviso.

Imprenta de Carrera y compañía, calle de Genova.

Figura 21. Cartel de la temporada de 1822. AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Vol. XI, tomo 24, cartel nº 10.

En 1814 el empresario Juan Brull presentó una propuesta al Ayuntamiento para gestionar el Teatro Nacional<sup>630</sup>. Se trata de un documento excepcional, pues es el único en el que aparecen los nombres de los veinte instrumentistas que tocarían en la orquesta ese año. Doce de ellos eran músicos de la Catedral. Además, es significativo que en la propuesta se indicase la procedencia de los músicos de la capilla catedralicia y no la de los restantes; el hecho prueba el reconocimiento que tenían. En la siguiente tabla se relacionan sus nombres (Fig. 22)<sup>631</sup>:

VIOLINES	Cecilio Castaño, primer violín de la Catedral Francisco Tascón, primer violín segundo de la Catedral
----------	---

<sup>630</sup> El empresario teatral Juan Brull había tenido un pasado efímero en Sevilla. En la temporada de 1798, al ser despedido Lázara Calderi por una mala gestión, consiguió el control del Teatro Cómico. Según Moreno Mengíbar las buenas expectativas para la vida teatral que Sevilla ofrecía tras la liberación de 1812 le trajeron de vuelta a la ciudad. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pág. 60.

<sup>631</sup> *Ibid*, págs. 60-63.

CAPÍTULO I

	José Cola, de la Catedral José Courtier José Bernís, de la Catedral Francisco Solís, de la Catedral Juan Álvarez Antonio Cruz
VIOLAS	José Galán José Martínez
VIOLONCELLOS	Ramón Cola, primer violoncello de la Catedral
CONTRABAJO	Manuel Zabala, contrabajo de la Catedral Pedro Mata
OBOES Y FLAUTAS	José Vila, primer oboe de la Catedral Manuel Ximenez, oboe de la Catedral
FAGOTS	Pedro Santillana, fagot de la Catedral
CLARINETES	Fernando Palatín Juan Udell
TROMPAS	José Peña, de la Catedral Diego Macías, de la Catedral

Figura 22. Músicos orquesta de la compañía de ópera de 1814.

Entre los restantes miembros de la orquesta figuran músicos de otras instituciones de la ciudad: Juan Álvarez, músico de la capilla de la Colegiata del Salvador desde principios del siglo XIX y organista titular desde 1830<sup>632</sup>; Pedro Mata, que había formado parte de la capilla del Salvador hasta que en 1806, junto con otros músicos asalariados, marchó a otra capilla de música independiente de la Colegial<sup>633</sup>; o Fernando Palatín, músico mayor de la ciudad de Sevilla, fundador de la Banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando y autor del primer Diccionario de música español<sup>634</sup>. Por otra parte, dos de los músicos de la Catedral habían pertenecido previamente a la capilla del Salvador: José Cola, quien había sido contratado como músico titular supernumerario en 1805<sup>635</sup>, y Manuel Zabala, que había sido organista del Salvador entre 1786 y 1812, antes de ser contrabajista en la Catedral<sup>636</sup>. Por último, José Courtier, José Galán y Fernando Palatín, quienes, aunque en 1814 no eran músicos de la capilla de la Catedral, si lo fueron con

<sup>632</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador. Op. Cit.*, págs. 445-447.

<sup>633</sup> *Ibid.*, págs. 440-442.

<sup>634</sup> PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música. Op. Cit.*

<sup>635</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador. Op. Cit.*, pág. 214.

<sup>636</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador. Op. Cit.*, págs. 225-229.

posterioridad<sup>637</sup>. Esto es una prueba más del trasiego de músicos de la Colegiata a la Catedral como vía de progreso y de sus relaciones con la música profana.

Desde sus inicios, la creación de esta orquesta no estuvo exenta de dificultad. Ante la escasez de músicos en la ciudad era necesario contar con los instrumentistas de la Catedral, hecho que contaba con la negativa del cabildo catedralicio. Fue necesario que el Ayuntamiento, que respaldaba la ópera, mediase entre el gobierno de la Catedral y Lázaro Calderi, el empresario del Teatro. Con tal fin, el diputado del teatro José Escobar y Castro escribió al cabildo catedralicio en 1795:

Habiendo acordado la Ciudad, con asistencia del Señor Asistente, el establecimiento del Teatro para proporcionar al Publico una diversión generalmente admitida en todos los Países Católicos y autorizada por sus Gobiernos; se ha hallado el Empresario Lázaro Calderi con la novedad de resistirse a concurrir a tocar en la Orquesta de dicho Teatro los Músicos que tienen asalariados el Ilustrísimo. y muy venerable Cabildo Eclesiástico, a causa de habérseles intimado que de ningún modo asistan a funciones públicas. Y no hallándose en esta Ciudad competente número de Profesores aptos, cual exige el decoro y decencia con que en todas sus partes se ha exigido el Establecimiento; en cumplimiento de las obligaciones de Diputado del Teatro con que me ha honrado el Muy Ilustrísimo Cabildo Secular; me veo en la precisión de rogar a Vuestra Señoría Ilustrísima tenga la bondad de permitir a los Profesores de Música instrumental asalariados por Vuestra Señoría Ilustrísima concurren a ejercer en profesión en las funciones Teatrales que han de ejecutarse en esta Ciudad por ser necesarios absolutamente para el mejor servicio del Publico<sup>638</sup>.

Finalmente, los músicos fueron a tocar al teatro, con la salvedad de que el cabildo no les concedió permiso para asistir a las funciones. En lugar de esto se aprobó “disimular que fuesen los Músicos al teatro”<sup>639</sup>. Es decir, no les daban permiso porque estaba en contra de las normas del cabildo, pero no tomarían represalias. A pesar del acuerdo alcanzado en 1795, el conflicto continuó, ya que el cabildo catedralicio en ningún momento aceptó que sus músicos participasen en los espectáculos del teatro. Así, en 1813 se consideró que era “poco decoroso” que José García, contrabajo de la capilla musical,

---

<sup>637</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*, libro 195, fol. 192, 16-9-1832. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 41-42.

<sup>638</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 158, entre fol. 105v-106, 4-11-1795. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. IV, 1771-1830. *Op. Cit.*, pág. 590.

<sup>639</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 158, fol. 105v, 4-11-1795. En *Ibíd*, pág. 589.

estuviese como director de la orquesta del teatro<sup>640</sup>. A pesar de la advertencia, éste volvió a figurar en el cartel de la compañía de ópera como director en 1815<sup>641</sup>. En 1814, ante el requerimiento de un canónigo sobre los músicos de la Catedral que iban al teatro, el protector de música zanjó el asunto argumentando que “le constaba que no iba ninguno”<sup>642</sup>, cuando en realidad ese año doce tocaban en la orquesta del teatro<sup>643</sup>. Los autos capitulares permiten comprobar que la situación continuó en las décadas siguientes<sup>644</sup>. El cabildo, aunque en algunas ocasiones volvió a ceder o “disimular”, lo seguía prohibiendo, pero está claro que los músicos continuaron tocando en la orquesta del teatro<sup>645</sup>.

La animadversión del cabildo catedralicio hacia el teatro llegaba al punto de no admitir en sus oposiciones a candidatos provenientes del teatro. Este fue el caso de Dionisio López, que había sido tenor en la Catedral de Jaén antes de formar parte de la compañía de ópera, quien en 1814 suplicó “se le admita a la oposición de tenor de esta Santa Iglesia, sin que le sirva de obstáculo el haber tomado partido en el teatro de esta Ciudad, que ya se había despedido desde el día 30 del pasado para jamás volver a él, aunque se vea reducido a la mendicidad”<sup>646</sup>. El cabildo no le admitió como opositor. Años después, en 1830, volvió a solicitar una plaza de voz en la capilla musical catedralicia. En esta ocasión la solicitud incluía una carta de recomendación del asistente de la ciudad. La respuesta fue la misma y el cabildo tampoco le admitió como cantor<sup>647</sup>.

Estos hechos explican que, desde los inicios del Teatro Cómico en 1795, a excepción de la propuesta de 1814 del foráneo Juan Brull, los empresarios que se alternaron para actuar en el teatro no anunciaban los nombres de los instrumentistas que

---

<sup>640</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 176, fol. 32v, 8-4-1813. Citado en *Ibíd.*, pág. 1004.

<sup>641</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 72.

<sup>642</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 177, fol. 35, 20-4-1814. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit.*, pág. 1035.

<sup>643</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 60-63.

<sup>644</sup> Cabe destacar que en los *Autos Capitulares* se trata el tema siempre después de la Semana Santa. Era en este momento cuando se anunciaba con un cartel el inicio de la temporada de ópera en el teatro, por esta vía llegaba la información a la Catedral. El cabildo advertía o sancionaba a sus músicos que tocaban en el teatro en ese momento, después se desentendía del asunto.

<sup>645</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 192, fol. 59v, 18-4-1829. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. IV, 1771-1830. Op. Cit.*, pág. 1334.

<sup>646</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 177, fol. 117v, 3-11-1814. Citado en *Ibíd.*, pág. 1059.

<sup>647</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos capitulares*. Libro 193, fol. 139v, 12-7-1830. Citado en *Ibíd.*, pág. 1364.



formaban parte de la orquesta. Tanto Lázaro Calderi como Dionisio López conocían las reglas del cabildo que impedían que sus músicos tocasen en el teatro. De este modo se intentaba evitar pruebas que los incriminasen. En consecuencia, la institución no podía prohibir la participación en la orquesta del teatro, sancionar o incluso despedir a sus músicos.

#### 7.4. HILARIÓN ESLAVA: LAS ÓPERAS DEL MAESTRO DE CAPILLA

Diferente fue el trato que el cabildo dio a Hilarión Eslava. El maestro de capilla compuso tres óperas en italiano: la ópera seria en tres actos *Il solitario del monte selvaggio*, basada en una novela del vizconde Víctor D´Arlincourt, estrenada en Cádiz en 1841; el melodrama serio en tres actos *La tregua di Ptolemaide*<sup>648</sup>, estrenada en la misma ciudad un año después; y *Pietro il Crudel*, basada en *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega, estrenada en 1843 en Sevilla. Del éxito de las tres óperas, representadas en Cádiz, Sevilla y Madrid, se hicieron eco revistas musicales de la época como la *Revista Andaluza*, *El Orfeo Andaluz*, *La Iberia Musical y Literaria* o *La Filarmonía*<sup>649</sup>. Según Ayarra Jarne, Eslava compuso las tres óperas para conseguir los recursos necesarios para costear la manutención y educación de los seises: “reacciona de forma verdaderamente heroica; y decide luchar contra viento y marea para que, mientras él fuera el maestro de capilla, no desaparecieran los seises. Y compone tres óperas bajo firma pseudónima”<sup>650</sup>. El motivo expuesto por Ayarra se contradice con la información obtenida de los autos capitulares de la Catedral, pues en 1836 Eslava solicitó ser relevado del cuidado y educación de los seises:

Se dio cuenta de una exposición de D. Hilarión Eslava, Maestro de la Capilla de Música, exponiendo que en 20 de Febrero de 1832 fue nombrado en dicho destino, con solo la Prebenda, y no según el Plan de los Edictos; que luego, que se presentó se le encargó el Magisterio de los Seises, con la dotación de 200 ducados, Casa y un Ayudante a quien se le señaló 50 ducados, pero que en atención a lo determinado en el día 9 del actual y por las razones que expone, no le es posible continuar con la educación de los Seises, y suplica se le releve de dicho cargo. Y se acordó que la diputación encargada de los asuntos del

---

<sup>648</sup> ESLAVA, Hilarión/ BERTOCHI, Luigi (texto). *Las treguas de Toleimada*. Cádiz, Imp. De la Viuda de Comes, 1842.

<sup>649</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. *Op. Cit.*, págs. 7-62. Sobre las óperas de Hilarión Eslava también puede consultarse: GALLEGO, Antonio. *Eslava y la ópera*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe Viana, 1978.

<sup>650</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 61-71.

Colegio, en unión con el Señor Protector de la Música y Señor Comunal, teniendo presente todos los antecedentes, informe con llamamiento sobre el mencionado asunto<sup>651</sup>.

La petición de Eslava fue tratada en sucesivos cabildos en 1836 y 1837 y finalmente no le fue concedida<sup>652</sup>. Posteriormente, en enero de 1842 Eslava solicitó una licencia de seis años para ir al extranjero para perfeccionarse en el género lírico-dramático<sup>653</sup> y en abril otra para pasar un mes en Cádiz<sup>654</sup>. En mayo comenzaron allí los ensayos de su segunda ópera, *La tregua di Ptolemaide*, estrenada el día 24 de ese mes<sup>655</sup>. Evidentemente el permiso solicitado al cabildo era para asistir a los ensayos. No se le concedió la licencia para ir a estudiar al extranjero, pero sí se le permitió viajar a Cádiz. Esta información extraída de los autos capitulares muestra el interés de Eslava por la ópera, que debió estar presente desde su llegada a la ciudad y se evidencia en el *Miserere* que compuso para la Catedral de Sevilla en 1835, con una clarísima influencia de la ópera italiana.

En ningún momento se refleja en los autos capitulares la prohibición de las prácticas operísticas de su maestro de capilla. Ni siquiera se hace la más mínima alusión o crítica a ninguna de sus óperas, a pesar de que tanto en Sevilla como en Cádiz la prensa hacía referencias continuas a sus éxitos. En contrapartida, su *Miserere* seguía interpretándose cada año y Eslava permaneció en el puesto hasta que en 1847 fue nombrado maestro director de la Capilla Real<sup>656</sup>. De todo lo referido se deduce que, a pesar de la prohibición expresa en las reglas del cabildo de que sus músicos actuaran en el teatro, hay una clara diferencia entre el trato dado a cantantes e instrumentistas de la capilla musical frente al maestro de capilla, y, como veremos en el siguiente epígrafe, el

---

<sup>651</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 199, fol. 145v, 16-9-1836. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 100-101.

<sup>652</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 200, fol. 31v, 21-2-1837; fol. 257, 29-11-1837; y fol. 257v, 1-12-1837. En *Ibíd*, págs. 106 y 118.

<sup>653</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 205, fol. 9v, 17-1-1842 y fol. 12, 24-1-1842. En *Ibíd*, pág. 174.

<sup>654</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 205, fol. 52v, 15-4-1842. En *Ibíd*, 2016, pág. 177.

<sup>655</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. *Op. Cit.*, págs. 7-62.

<sup>656</sup> A.C.S. Sección I: Secretaría. *Autos Capitulares*. Libro 207, fol. 10, 16-3-1847. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 205.

que se otorga al segundo organista, Eugenio Gómez. Ante el éxito de estos músicos, valorados y reclamados por el público y la prensa, el cabildo “disimuló” más que nunca.

#### 7.5. LA SUPUESTA ÓPERA DE EUGENIO GÓMEZ

Álvarez Cañibano, en la relación de obras de Eugenio Gómez que aparece en la voz que escribió para el *Diccionario de la música española e iberoamericana*<sup>657</sup>, incluye una ópera fechada en 1822, siendo éste el único artículo publicado que la menciona. Después de una búsqueda infructuosa de la partitura en archivos de Sevilla y en el Museo Nacional del Teatro en Almagro (Ciudad Real)<sup>658</sup>, se ha localizado en el archivo de la SGAE, catalogada con la signatura TL-606. No se sabe cómo ha llegado a parar a esta institución, pues Eugenio Gómez murió antes de la creación de la sociedad de autores españoles, siendo lo más probable que fuese donada a la institución en algún legado personal. Sólo se conserva el manuscrito de la partitura general, sin las *particellas*, y el libreto con los textos. Es una ópera corta, en un solo acto, que ocupa ciento quince páginas.

De tratarse de una obra original de Gómez, sería una de las primeras óperas compuestas en español. En realidad, es una adaptación en español de la ópera *Une heure de mariage* compuesta por Nicolás Dalayrac en 1804 con textos del dramaturgo Charles-Guillaume Etienne. Durante los años de ocupación francesa en las funciones del Teatro Nacional de Sevilla se representaron óperas francesas<sup>659</sup>, las cuales supusieron un paréntesis en el dominio generalizado de la ópera italiana durante el siglo XIX. Entre aquellas se contaba la ópera de Dalayrac. La adaptación de los textos de esta ópera al español pudo estar relacionada con el Reglamento de Teatros del 6 de mayo de 1807, que prohibía “representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales”<sup>660</sup>, o quizás con el rechazo generalizado a todo lo francés después de los años de ocupación. La representación de esta ópera en el Teatro

---

<sup>657</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, pág. 714-715.

<sup>658</sup> Es el único Museo Nacional dedicado a las artes escénicas que existente en España. En él se conserva material de óperas y zarzuelas proveniente de teatros españoles.

<sup>659</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. vols. IV-VI, tomos 9-13.

<sup>660</sup> CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *Op. Cit.*, pág. 95.

Principal queda recogida en el diario de Félix González de León, siendo posible que esta sea la fuente en la que Álvarez-Cañibano encontró la referencia a esta obra<sup>661</sup>.

Se ha realizado una comparación entre el manuscrito de la supuesta ópera de Gómez y el original de Dalayrac. Para ello se ha recurrido a una edición de la época, la realizada por Pleyel en París, probablemente revisada y autorizada por el autor<sup>662</sup>. El resultado del estudio revela que no hay ningún cambio en la parte musical. Simplemente se trata de una versión más corta y con el texto en español. En la portada del manuscrito, debajo del título en español de la ópera, está escrito el nombre de Eugenio Gómez. No obstante, es importante señalar que la caligrafía no es la de Gómez, lo que abre las hipótesis de que Gómez no fue el copista o que se trate de una copia posterior que se pudo haber representado en otro teatro, sin que se haya podido confirmar ninguna de las dos. En la siguiente tabla se comparan las escenas del manuscrito de Gómez con la partitura original de Dalayrac (Fig. 23):

	TÍTULO	OBSERVACIONES	Correspondencia con <i>Une heure de mariage de Dalayrac</i>
SINFONÍA	<i>Sinfonía</i>	<i>Allegro con motto</i> re mayor	<i>Ouverture</i> Págs. 1-17
ESCENA 1	<i>Juzga de mi sorpresa</i>	Aria de Constanza <i>Andantino con moto</i> fa mayor	Escena II <i>Couplets I-II-III</i> Págs. 18-23
ESCENA 2	<i>Mas que por un rato</i>	Terceto de Constanza, Elisa y Germebil <i>Allegretto moderato- Andante siciliano-tempo primo</i> Mi bemol mayor	Escena III <i>Trío</i> <i>Allegro moderato</i> Págs. 26-48
ESCENA 3	<i>Te lo suplico</i>	Dúo de Sant Angel y Germebil <i>Allegro-Andante cantabile- Allegretto moderato-Allegro sol mayor</i>	Escena VI <i>Dúo</i> Págs. 53-78
ESCENA 4	<i>Costanza ¡Cielos!</i>	Quinteto de Costanza, Elisa, Sant Angel, Germebil y Marcé <i>Allegro-Allegro molto vivo</i> do mayor	Escena VIII <i>Quinteto</i> Págs. 80-111
ESCENA 5	<i>Para Arrepentirme</i>	Aria de Sant Angel <i>Allegro moderato-Marcha grave-Maestoso casi Andante-Andante</i> la menor	Escena X <i>Aria</i> Págs. 116-133
ESCENA 6	<i>El más feliz de los hombres</i>	Dúo de Elisa y Sant Angel	Escena XI <i>Dúo</i>

<sup>661</sup> GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853, Op. Cit.*, vol. XI, tomo 24.

<sup>662</sup> <https://archive.org/details/uneheuredemariag00pfull> [consultado 16/4/2018]

CAPÍTULO I

		<i>Allegro moderato-Allegro mas vivo</i> sol menor	Págs. 135-150
ESCENA 7	Sin título	Aria de Constanza <i>Andante amoroso</i> mi mayor	Escena XVII <i>Aria</i> <i>Andantino amoroso</i> Págs. 154-160
ESCENA 8	<i>Y sed felices</i>	coro final <i>Allegro molto</i> sol mayor	Escena XXIII Págs. 167-172

Figura 23. La ópera *Una hora de matrimonio*.

La ópera tiene cinco personajes: Costanza (soprano), Elisa (soprano), Sant Angel (contralto), Germebil (tenor) y Marcé (bajo). Para estos papeles se compusieron arias, dúos, un terceto, un quinteto y un coro final. Escritos en claves antiguas, habitual aun a principios del siglo XIX, utiliza un lenguaje vocal que no es muy exigente. La platilla orquestal empleada es: violines primeros, violines segundos, violas, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, trombón y bajo continuo. Es decir, utiliza la cuerda a cuatro partes no a cinco, sin independizar las líneas melódicas de violoncello y contrabajo; la sección de madera, que va a dos, está completa, a pesar de que en algunos momentos el fagot es usado más como bajo continuo que como instrumento integrado en la sección de madera; y, por último, no utiliza ni trompetas ni timbal. Cabe esperar que la línea de bajo continuo, destinada a instrumentos de cuerda grave, se hubiese interpretado doblada con un clave o pianoforte. Las trompas que requiere son naturales, costumbre generalizada en la música sinfónica hasta mediados del siglo XIX, a pesar de que ya existían los mecanismos de válvulas y pistones para los instrumentos de metal, y la parte de clarinete está escrita para clarinete en do.

En resumen, una platilla clásica. Respecto a la orquestación de esta ópera, el resultado es similar. La línea melódica la llevan los violines primeros, doblados por los violines segundos en los pasajes en *forte*, y las violas hacen relleno armónico con figuración de bajo de Alberti. El viento también se emplea como relleno armónico, con notas tenidas. Las flautas y los oboes doblan la melodía en los *tutti* y, muy excepcionalmente, llevan pasajes a *solo*.

## 8. CONCLUSIONES

El resultado del trabajo de investigación de los temas abordados referentes a la Catedral de Zamora, la Catedral de Sevilla, las relaciones laborales de los músicos de la

capilla catedralicia con el teatro y la repercusión que estas tenían en el cabildo y, por último, la implicación de Eugenio Gómez en estas instituciones religiosas y laicas, ha derivado en las siguientes conclusiones.

Hasta el siglo XIX, momento en que surgieron instituciones de enseñanza laicas, los colegios catedralicios fueron los únicos centros de enseñanza musical, cantera de músicos de las catedrales, de los teatros, de la corte o de las bandas municipales. El estudio comparativo de la enseñanza musical en dos catedrales diferentes, la de Zamora y la de Sevilla, ha permitido comprobar que ambas instituciones funcionaban con unas directrices similares, que tendían a ser bastante conservadoras, y sus cambios en el siglo XIX fueron consecuencia de aspectos económicos relativos a la época o a la riqueza del cabildo. En este siglo la enseñanza musical ya estaba totalmente institucionalizada en los colegios seminarios catedralicios españoles, fundados en el siglo XVI y que funcionaban como internados; en el caso de la Catedral de Zamora se impartía en el Colegio San Pablo y en la de Sevilla en el Colegio San Isidoro, también conocido como Colegio San Miguel.

Para ser admitidos como colegiales, los niños debían saber leer, escribir y tener nociones de gramática. No obstante, la selección se hacía en base a la calidad de sus voces pues su destino primero era formar parte del coro; para ello eran examinados por el maestro de capilla y aceptados por el cabildo. La edad de ingreso era a los ocho años aproximadamente, pero esta no era óbice para que las catedrales admitiesen a niños menores de esa edad cuyas voces destacaban, hecho que era frecuente. La procedencia de los colegiales era variada. Muchos de estos niños eran de origen humilde, para los que el ingreso en los colegios suponía el acceso a unos estudios, pero también puede encontrarse a miembros de sagas de músicos e, incluso, algunos alumnos de origen nobiliario. Una vez admitidos en la institución, los colegiales promocionaban internamente hasta que cumplían la edad de abandonar el colegio, que solía estar entre los veinte y veintidós años.

Además de formación vocal y gramatical, la enseñanza musical de los colegiales podía incluir el aprendizaje instrumental y la composición. En el caso de la Catedral de Zamora, durante el siglo XIX destacó la enseñanza de órgano: de esta cantera salió el organista Eugenio Gómez. Esto ocurría cuando los alumnos tenían actitudes especiales o a petición de los colegiales, opción que solía producirse cuando mudaban la voz; con ello los colegiales buscaban obtener una formación que les diese más opciones laborales. La enseñanza de los instrumentos correspondía a los músicos de la capilla y las nociones de

composición eran impartidas por el maestro de capilla. Es decir, las catedrales invertían en la enseñanza de niños con especial talento musical, los cuales eran la base para el coro de canto llano, del coro polifónico catedralicio e incluso surtían de instrumentistas a la capilla musical. En consecuencia, muchos de los colegiales formados en los colegios catedralicios se convertían en músicos polifacéticos, que tocaban más de un instrumento, o cantaban y tocaban un instrumento, hecho que era de gran valía para obtener posteriormente un puesto en una capilla musical o en el teatro. A cambio de la formación musical que recibían, los colegiales tenían una jornada diaria bastante dura y rígida, pues a las horas de estudio de música y gramática se añadía la participación en la capilla musical, tanto en la catedral como en actuaciones fuera.

En el siglo XIX la Catedral de Sevilla, y por extensión el colegio catedralicio, se vieron seriamente afectados por las epidemias, las sucesivas guerras y las desamortizaciones. El mismo devenir sufrió la de Zamora, ambos internados cerraron a mediados del siglo XIX porque la fábrica de la Catedral no tenía medios para mantenerlos. Desde ese momento los alumnos solamente recibían clase de canto con el maestro de capilla, pero la catedral ya no se hacía cargo de su manutención.

Inherente al surgimiento de los seises fue el de los capones o castrados, pues estos también cantaban como tiples y contraltos del coro. A pesar de que hay voces que apuntan que en el siglo XIX ya no había capones en España, se ha constatado que tanto en la catedral de Zamora como en la de Sevilla la búsqueda y aceptación de niños castrados como seises fue una práctica común y hubo tiples adultos hasta bien entrado el siglo XIX. Teniendo en cuenta la longevidad de los castrados y que mantenían sus cualidades vocales hasta una edad bastante avanzada, puede deducirse que las catedrales españolas contaron con capones en su coro polifónico hasta finales del siglo XIX. Los niños con condiciones vocales destacadas eran capados, la operación se realizaba antes de la muda de la voz, pues era el procedimiento para que conservasen el registro. Esta práctica siempre fue tratada con cierto oscurantismo por las catedrales y la mayoría de casos de capones naturales o por accidente escondían la realidad de un niño sometido a una cirugía. En las actas capitulares se hace referencia con naturalidad a los capones, pero en ningún caso se habla de la operación a la que se sometían estos niños. El destino de estas voces castradas era en principio la música religiosa, en este caso se les llamaba capones, tresados o tiples, pero también podía ser la ópera, los denominados *castrati*. Los tiples adultos fueron las

voces más codiciadas por las catedrales, que solían mandar emisarios a otras provincias en su busca, y las mejores pagadas.

A lo largo del siglo XVIII la Catedral de Sevilla llegó a contar con un coro polifónico de diecisiete cantores y una orquesta con una plantilla de treinta y siete músicos aproximadamente, un número de músicos muy elevado en comparación con las capillas musicales de otras catedrales españolas, lo cual demuestra el estatus que aún conservaba la catedral hispalense en los albores del siglo XIX. No obstante, las epidemias, la guerra de la independencia, las guerras carlistas y la desamortización tuvieron consecuencias económicas nefastas que afectaron a todo lo referente a la música. Como intento para paliar la situación, sucesivos planes de música en la catedral de Sevilla redujeron la capilla musical a la mínima expresión y supusieron el despido de la mayoría de los músicos asalariados. A la vez se redujo el poder adquisitivo de los músicos que mantuvieron el puesto de trabajo, tanto el de los racioneros, a los que el cabildo dotó de un sobresueldo para compensar las bajas rentas de la Catedral, como el de los asalariados, cuyos sueldos se redujeron; como consecuencia, las condiciones económicas en las que se encontraron algunos de estos músicos rozaban la indigencia. En la Catedral de Zamora la situación era similar, hecho constatado con el dato de que los músicos prebendados también recibían un sueldo extra que les permitía sobrevivir con dignidad.

La comparación de las diferentes oposiciones a maestro de capilla y organista primero que hubo en la catedral de Sevilla a lo largo del siglo XIX ha permitido comprobar que el número de aspirantes disminuyó considerablemente. De estos datos puede concluirse que la catedral de Sevilla, con los sueldos tan reducidos que ofrecía, ya no era un destino tan codiciado por los músicos como antaño. De hecho, hubo periodos de tiempo en los que los puestos de maestro de capilla y organista no se cubrieron por falta de presupuesto; en este caso el cabildo recurrió al maestro de seises u otro músico prebendado de la catedral para dirigir a la capilla musical, y a organistas formados en la cantera catedralicia para los puestos de organista. El Concordato de 1851 ocasionó que no siempre los puestos de las capillas musicales catedralicias fuesen ocupados por los mejores músicos, pues solamente podían optar a ellos los clérigos y se accedía por real decreto sin ningún tipo de oposición. Además, el hecho de que los prebendados de todas las catedrales españolas cobrasen lo mismo terminó con la competencia entre diferentes catedrales por contar con los músicos de mayor prestigio.



Los cuadros del pintor jerezano José Gallego y Armosa escogidos para ilustrar este capítulo reflejan la realidad que vivían los músicos al servicio de las catedrales durante el siglo XIX. El detalle y el colorido de los elementos constructivos, la orfebrería, el mobiliario y todo lo que puede considerarse ornamental, como las alfombras o las vestimentas de los seises contrasta con la imagen representada de los músicos. Por un lado, los niños parecen no tener la vitalidad propia de su edad, con los ojos en sombra y las caras inexpresivas y, por otro, los instrumentistas son hombres de edad avanzada, con vestimentas ajadas y expresión corporal de cansancio.

Motivado por las condiciones económicas, la Catedral de Sevilla pasó de tener tres organistas a comienzos del siglo XIX a ningún titular desde 1855, momento de la jubilación de Eugenio Gómez, organista segundo. Para cubrir esta carencia, tuvo que recurrir a colegiales como organistas auxiliares. También se ha podido constatar que los músicos, tanto los prebendados como los asalariados, tenían derecho a jubilarse después de cuarenta años de trabajo y que percibían la prebenda o una pensión de jubilación de forma vitalicia. No obstante, a pesar de estar jubilados, los organistas tuvieron que seguir ejerciendo, pues la catedral no tenía medios económicos para asumir los gastos de una oposición para cubrir el puesto vacante ni para pagar los honorarios del nuevo organista más la pensión del jubilado.

La revisión de las oposiciones de Gómez muestra el trasiego de organistas en particular, y de otros músicos en general, entre las catedrales. También ha permitido conocer la formación que debía tener un organista para opositar a una plaza en la catedral: debían realizar pruebas de interpretación, de acompañamiento, de lectura a primera vista y bajo cifrado, de improvisación y de composición. Unas duras pruebas que duraban varios días y que no distaban mucho de los requisitos pedidos para el puesto de maestro de capilla.

La diferencia entre los organistas de la Catedral era que el primero era beneficiado y el segundo asalariado. En épocas de bonanza de las rentas de la Catedral la prebenda del primero era considerablemente superior que el salario que el segundo recibía de la fábrica de la Catedral, pero no fue este el caso de la etapa que nos ocupa. Las obligaciones de los organistas se recogían en el Plan de Música de cada año; básicamente se turnaban las semanas y las fiestas, debían sustituir al otro en caso de enfermedad y tocar los dos a la vez los dos órganos de la Catedral en festividades solemnes.

Las características de los órganos están muy relacionadas con las posibilidades económicas de las instituciones y pueden verse reflejadas de forma directa en la música compuesta para cada uno de esos órganos. En el siglo XIX la música de órgano tiende a ser en general bastante conservadora, especialmente en algunos géneros donde continúa presente la tradición modal y contrapuntística anterior. El repertorio para órgano que se interpretaba en la Catedral de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX fueron sonatas y obras de influencia operística. Por otra parte, la improvisación fue una práctica generalizada en las catedrales españolas, motivo por el cual se carecía de un repertorio organístico. Hilarión Eslava vino a paliar esta carencia de obras publicadas para órganos con la edición del compendio para órgano *Museo Orgánico Español*, que incluye dos obras de Eugenio Gómez.

La música de Eugenio Gómez es claramente representativa del tipo de música órgano de su momento. En ella podemos encontrar una mezcla de elementos conservadores e innovadores. Por una parte, *Juego de versos a cuatro por todos los tonos*, la obra más temprana del autor que se ha localizado, es modal y sigue los cánones necesarios para la función en la liturgia que tiene esta forma musical. Por otra parte, las otras dos obras para órgano que se han localizado, *Ofertorio nº 9* y *Elevación nº 9*, combinan un planteamiento formal muy conservador, utilizando estructuras del siglo XVIII con una armonía romántica en la que utiliza las innovaciones de la época. Por otra parte, evidencia la influencia que la escritura pianística tuvo durante ese siglo en el repertorio para órgano.

En líneas generales, la bibliografía sobre la música del siglo XIX existente centraliza la actividad musical española en Madrid y Barcelona. El estudio de la actividad musical del teatro de Sevilla, con una programación de ópera equivalente a la representada en Madrid e incluso el estreno de alguna ópera antes en la capital andaluza que en la corte, ha permitido comprobar que Sevilla era un importante foco operístico, equiparable a Madrid. Por otra parte, el estudio unitario en el mismo capítulo de la música en la catedral y el teatro abre un nuevo planteamiento metodológico poco trabajado hasta la actualidad, ya que la mayor parte de los trabajos se han centrado en uno de estos aspectos, o como mucho ambos se han tratado en capítulos independientes. Su estudio conjunto nos ha permitido ver como no existe ninguna barrera en la vida musical de la ciudad entre la actividad religiosa y la profana, y los mismos músicos se desplazan con frecuencia de un contexto a otro. La participación de los músicos de la capilla en la

orquesta del teatro podría considerarse consecuencia de la situación económica que padecieron a lo largo del siglo XIX. La realidad es que, desde la primera temporada de ópera en Sevilla en 1795, el empresario Lázaro Calderi recurrió a los músicos de la catedral. Esto estuvo relacionado con la escasez de músicos en la ciudad, pero, sobre todo, con el hecho de que los instrumentistas de la catedral eran los mejores que había.

Otra cuestión fueron los problemas con el cabildo por la prohibición de que sus músicos tocasen en el teatro. A pesar de que esta se recoge expresamente en las reglas del cabildo, y del continuo contencioso al respecto entre el cabildo y sus músicos, cuando medió el Ayuntamiento o el asistente de la ciudad el cabildo “disimuló”, con esta palabra se recoge en las actas capitulares, o hizo la vista gorda. De esto se deduce que el cabildo no quería enemistarse con el consistorio municipal. Igualmente es destacable el diferente rasero con que el cabildo trató a los instrumentistas de la capilla musical y al maestro Eslava o al organista Gómez. La participación de ambos en el teatro no se refleja en ningún auto capitular, aunque, por su repercusión en la prensa es obvio que el cabildo debía estar al tanto. La explicación estriba en que no quiso enfrentarse a dos músicos que contaban con fama y reputación en la ciudad.

Por último, se pueden sacar varias conclusiones sobre la formación musical y la carrera como organista de Eugenio Gómez, el músico que es hilo conductor en este trabajo. Estamos ante un músico de procedencia humilde que pasó por varios momentos de serias adversidades económicas hasta que logró la plaza de organista segundo de la catedral de Sevilla. Estas circunstancias debieron fraguar un carácter ambicioso y osado. El estudio de las diferentes oposiciones a las que se presentó ha permitido comprobar cómo era el acceso al puesto de organista, los requisitos que debían reunir, las diferentes pruebas que debían superar y el trasiego de músicos entre las catedrales españolas, pues coincidió con más de un opositor en ellas. También constatar cuáles eran las obligaciones de los organistas de la catedral, tanto dentro como fuera de ella. El trabajo que Gómez desempeñó como organista de la catedral e incluso el hecho de que, ya jubilado, el cabildo diese más valor a su criterio que al del organista primero, demuestra que Gómez fue un músico muy bien considerado por el cabildo catedralicio.



**CAPÍTULO II. NUEVAS PRÁCTICAS  
MUSICALES: LAS ASOCIACIONES  
CULTURALES**



## 1. INTRODUCCIÓN. ESTRUCTURA Y OBJETIVOS DEL CAPÍTULO

Este capítulo está dedicado a las nuevas instituciones musicales del siglo XIX en Sevilla, las asociaciones multidisciplinarias y las específicamente musicales, y a la prensa cultural. El motivo de unirlos en este capítulo se debe a que fueron las nuevas actividades, intrínsecamente relacionadas entre sí, que surgieron a finales de la década de 1830. Eugenio Gómez, cuyos acontecimientos biográficos articulan la estructura de esta tesis, participó en ambos entornos. En 1838 fue miembro fundador del Liceo Artístico y Literario de Sevilla y en 1845 de la Sociedad Filarmónica Sevillana; este es el motivo por el que se dedica un apartado a cada una de estas instituciones sevillanas, y no a otras, tomándolas como ejemplo de asociación instructo-recreativa. Además, se tiene constancia de que hizo dos críticas musicales que fueron publicadas en *El Orfeo Andaluz, Revista musical. Primera Época* en 1842 y en *La Filarmonía* en 1843. Con el objetivo de presentar una visión más amplia de estas actividades, también se incluirán en este capítulo las críticas de Gómez, el análisis de su música para piano compuesta en esta época y la edición crítica de *Aire de Vals*, una de sus obras para piano localizadas durante la realización de esta tesis, como ejemplos concretos de trabajos desempeñados en estos ámbitos.

El segundo apartado de este capítulo aborda la prensa cultural y musical que se editó en Sevilla entre 1838 y 1858. El apartado se divide en cuatro epígrafes. El primero aborda el origen y desarrollo de la prensa musical en España, con el objetivo de mostrar una panorámica más general. El segundo y el tercero están centrados en la prensa sevillana, distinguiéndose entre las revistas artístico-literarias, en las que la actividad musical también tuvo cabida, y las dedicadas a la música por completo, o revistas musicales especializadas. Cierran el apartado las dos críticas sobre dos óperas de Hilarión Eslava que escribió Eugenio Gómez.

La mirada hacia el pasado puede tener una doble vertiente, que en última instancia no presenta perspectivas tan antagónicas: por un lado, está la visión historiográfica tratada al principio del capítulo primero y, por otro, los documentos conservados en los que los protagonistas en primera persona expresan sus propias opiniones culturales y musicales. Hay que entender que estos documentos son recogidos y seleccionados desde el presente, partiendo en general de una serie de hipótesis o presupuestos determinados por la

episteme actual<sup>663</sup>. No obstante, se considera importante esta visión heteroglósica, que ayuda a una visión polifónica de pensamientos e ideas, en la que se superponen las voces del presente y del pasado al abordar el tema desde ambas perspectivas.

Desde las primeras décadas del siglo XIX comenzaron a aparecer una serie de publicaciones en España, de forma similar a como había ocurrido en otros países europeos, centradas en temas culturales, y más concretamente musicales, que indican el cambio de posición adoptada respecto a la música dentro de la cultura de la época. Surge así un nuevo tipo de prensa, de publicación semanal, quincenal o mensual, en el que se recogen diferentes aspectos relacionados con el fenómeno musical laico. Todo esto es un reflejo de cómo la actividad musical se convierte en un producto urbano, abierto al consumo, que es necesario promocionar dentro de un nuevo tipo de sociedad capitalista que también lentamente se va instaurando en España. Es por ello que el apartado se centra únicamente en este tipo de revistas editadas en Sevilla, aunque en la prensa diaria los acontecimientos y las críticas musicales también tuvieron cabida. El objetivo es dejar constancia del nuevo tipo de publicaciones que, al igual que en otras ciudades importantes como Madrid, Barcelona, o incluso la cercana Cádiz, reflejaron una nueva situación de la música dentro del tejido social decimonónico. A la vez, se ha realizado un vaciado sistemático de las noticias sobre el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y sobre la Sociedad Filarmónica Sevillana recogidas en estas revistas, cuya interpretación ha sido fundamental para la elaboración de los apartados dedicados a ambas instituciones.

El tercer apartado, como paso previo e indispensable al estudio de las sociedades instructo-recreativas sevillanas, está dedicado al asociacionismo en España. Evidentemente, las sociedades no surgieron en Sevilla de forma espontánea; lejos de ello, la fundación se debió a los mismos condicionantes sociales que en la capital y en otras ciudades de provincia. Partiendo de esta premisa, se pretende obtener una visión panorámica para dilucidar los motivos que provocaron el surgimiento de este tipo de instituciones en el país, cómo funcionaban, que tipo de actividad desarrollaban, cuantos tipos de sociedades diferentes hubo y cómo fue su evolución y su declive, para poder observar las similitudes y diferencias que se dieron en Sevilla respecto al resto de España. El apartado concluye con una mirada general a la evolución del asociacionismo en

---

<sup>663</sup> El término de episteme, recogido de Michel Foucault, se utiliza para hacer referencia al pensamiento general de una época. FAUCOULT, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2010.



Sevilla. No hay intención de profundizar en todas las asociaciones; simplemente se pretende conocer la relación de sociedades que coexistieron con las dos a las que Eugenio Gómez estuvo vinculado.

Los apartados cuarto y quinto de este capítulo se destinan respectivamente a las dos asociaciones a las que perteneció Eugenio Gómez Carrión, el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y la Sociedad Filarmónica Sevillana, pues, a fin de cuentas, el compositor es el hilo conductor en esta visión del panorama musical decimonónico en la capital andaluza. Además, se considera que son las asociaciones que mejor representan el periodo musical estudiado, pues fueron las más relevantes dentro de la ciudad de Sevilla durante los dos primeros tercios del siglo XIX. En ellas se puede seguir el paso de las sociedades artísticas multidisciplinarias, en las que la música es una actividad más junto con otras artes, como ocurre en el Liceo, a las sociedades específicamente musicales, caso de la Sociedad Filarmónica. A pesar de sus diferencias, ambas sociedades comparten una consideración de la música similar y un repertorio musical común, que es el propio de la época en España. En este capítulo se realiza un estudio de ambas sociedades, con especial atención a su funcionamiento interno, a las características y el comportamiento social de sus miembros, y al repertorio musical que en ellas se interpretaba. Dada la amplitud del tema, el presente trabajo se centra especialmente en las actividades musicales de estas instituciones. Por último, se hace especial hincapié en la participación musical en ambas sociedades de Eugenio Gómez, junto con otros músicos de la ciudad, y a la música para piano que compuso en esta época.

A diferencia del Liceo Artístico y Literario de Madrid, que ha sido ampliamente estudiado por Pérez Sánchez<sup>664</sup>, no existe ningún trabajo monográfico previo del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, tan sólo dos artículos de Álvarez Cañibano en los que habla de esta institución<sup>665</sup>. Dada la escasa bibliografía existente sobre el Liceo sevillano, se ha recurrido a las fuentes directas de la época. Gran parte del estudio se ha basado en el único documento original del Liceo Artístico y Literario de Sevilla que se conserva en los archivos de las instituciones sevillanas: las *Constituciones del Liceo Artístico y*

---

<sup>664</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

<sup>665</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, págs. 63-69; “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El liceo artístico y literario”. *Op. Cit.*, págs. 73-80.

*Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839*<sup>666</sup>.

Este documento, que sigue muy de cerca la *Constitución* del Liceo madrileño, es fundamental para conocer el modelo de funcionamiento propuesto en estas sociedades, que en gran medida refleja la nueva mentalidad burguesa de la época.

Otras fuentes utilizadas para el cuarto apartado son las revistas culturales publicadas en Sevilla entre 1838 y 1844, periodo de eclosión de la prensa literaria y artística en la ciudad, que además coinciden cronológicamente con el Liceo, hecho que no fue casual. Han sido imprescindibles para seguir la actividad musical de la época en Sevilla y, en concreto, la labor desarrollada en el Liceo<sup>667</sup>. A través de ellas se ha rescatado toda la información presentada en este trabajo sobre las actividades culturales del Liceo en las que estaba presente la música, el repertorio que se interpretaba, los músicos que participaban en ellas, los socios y el público que asistía a estos eventos. Como complemento a estas publicaciones, han sido de gran utilidad las crónicas de Sevilla escritas en el siglo XIX: el diario que Félix González de León escribió desde 1800 hasta 1853, fecha de su muerte, y las crónicas de José Velázquez y Sánchez. En su diario, Félix González de León anotaba todo lo acontecido en la ciudad. En él tenían cabida tanto las inclemencias del tiempo y las noticias sobre epidemias en la ciudad, como los acontecimientos sociales y culturales, tales como la actividad en la catedral, en las hermandades, los conciertos en las sociedades y la programación del teatro. Como se comentó en el primer capítulo, el interés añadido de este manuscrito estriba en los carteles y anuncios de los eventos que acompañan al diario de cada año<sup>668</sup>. Por otra parte, José Velázquez y Sánchez, en calidad de primer archivero de Sevilla durante la primera mitad

---

<sup>666</sup> FAUS. *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839*. Sevilla, Imprenta de D. J. H. Dávila y compañía, 1839, sign. H Ca.023/047.

<sup>667</sup> FAUS. *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 1-18, sign. A283/252(02); *El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, (1838), nº 1-10, sign. A 283/252(01); *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839), nº 1-12, sign. A 283/249; *Revista Andaluza*, (1841), Tomo Primero y Segundo, *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo Tercero y Cuarto, sign. A J/123-126; *La Floresta Andaluza, periódico semanal de literatura y artes*, (1843), Tomo primero, nº 31-46, sign. H Rev.18/01; *La Floresta Andaluza, periódico semanal de literatura y artes*, (1844), Tomo primero, nº 1-46, sign. H Rev. 18/01 (1) y *La Floresta andaluza. Revista mensual de literatura, ciencias y artes*, (1844), Segunda serie. Tomo primero, nº 1- 7; sign. H Rev.18/1(2). H.M.S. *El Orfeo Andaluz. Revista musical, Primera época, Año I*, (1842-1843), nº 1-16; *El Orfeo Andaluz. Revista lírico-dramática, dedicada a la sociedad filarmónica sevillana, Segunda época* (1847-1848), nº1 -36.

<sup>668</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. 28 vols.

del siglo XIX y, como tal, responsable de la organización y catalogación de los fondos del archivo consistorial, fue el cronista de la ciudad en ese periodo histórico<sup>669</sup>.

Algo más estudiada, aunque tampoco hay un estudio monográfico sobre ella, está la Sociedad Filarmónica, entidad que se trata en el quinto apartado con los mismos objetivos que los del apartado del Liceo. Vallés Chordá tiene un artículo en el que estudia su origen, crecimiento y fracaso, y, posteriormente, en su libro sobre la música en Sevilla en el siglo XIX vuelve a tratar este tema<sup>670</sup>. A ello habría que añadir la tesis de Delgado Peña sobre la Sociedad sevillana de conciertos, en la que se acerca a algunas sociedades que le sirvieron como precedente<sup>671</sup>. Justificado por dos motivos, el estudio que se hace en este apartado de la Sociedad Filarmónica se centra especialmente en los primeros años de la institución, desde 1845 hasta 1848, es decir, desde su fundación hasta el momento en que los duques de Montpensier se instalaron en Sevilla. El primer motivo es que es la etapa de la que se han obtenido más datos a través de *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, la revista de la institución. En concreto la temporada de 1847-48, segunda de la Sociedad Filarmónica Sevillana, es de la que se tiene más información pues tanto los programas de los conciertos como los preparativos y las críticas se recogieron en la revista. Es por ello que se ha tomado como modelo de estudio, ya que es de suponer que el tipo de conciertos y la organización sería similar en estos años iniciales de la institución. El segundo motivo es que Eugenio Gómez participó activamente en estos primeros años de la Sociedad Filarmónica, pero desde 1848, año en comenzó su andadura como maestro de la capilla musical y profesor de piano de la casa de los Montpensier, se retiró paulatinamente de la Sociedad Filarmónica.

Por último, el Liceo y la Sociedad Filarmónica propiciaron la eclosión del repertorio romántico para piano en Sevilla. Es de especial interés el hecho de que ambas instituciones promoviesen la creación de obras instrumentales, especialmente para piano, compuestas por los músicos locales. Como muestra de ello, se dedica el último apartado de este capítulo al análisis musical de la obra para piano de Eugenio Gómez, como

---

<sup>669</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.* Además de esta crónica de la ciudad Velázquez y Sánchez también realizó un inventario de los fondos existentes en el AMS: VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla*. Sevilla, s.e., 1864. (Reed.) FERNÁNDEZ. Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos, nº 1, Sevilla, 1992.

<sup>670</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs 47-54; *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, *Op. Cit.*

<sup>671</sup> DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*

principal referente en la producción pianística sevillana de la época. Junto con sus tres cuadernos de *Melodías Harmonizadas*, que ya han sido objeto de estudios en trabajos previos, se aportan dos piezas de salón manuscritas, *Aires de Vals* y *Tema con variaciones para fortepiano*, de las que no se tenía constancia hasta la fecha y que suponen una de las contribuciones de este trabajo. Es por ello que se ha hecho una edición crítica de *Aire de Vals*.

## 2. LA PRENSA CULTURAL Y MUSICAL EN SEVILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

### 2.1. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PRENSA MUSICAL EN ESPAÑA

En el siglo XVIII en España aún no existían revistas filarmónicas. No obstante, la prensa general recogía noticias de acontecimientos musicales, música impresa, relación de obras musicales o anuncios de constructores de instrumentos<sup>672</sup>. Torres Mulas y Vargas Liñán coinciden en que el surgimiento y desarrollo de la prensa musical en España a lo largo del siglo XIX estuvo sustentada por varios factores<sup>673</sup>. En primer lugar, la progresiva industrialización del país favoreció el incremento de imprentas y almacenes de música, en estos se editaban revistas que a la vez servían como medio publicitario de la empresa. A esto se unió la mejora de los medios de transportes y del servicio de correos, hecho que fue fundamental para la distribución de la prensa y que, a la vez, evitaba el centralismo al existir suscriptores de otras provincias. Por otra parte, los momentos históricos de fuerte censura, al suponer esta un impedimento para la edición de periódicos

---

<sup>672</sup> Sobre la música en la prensa del siglo XVIII véase: SUSTAETA LLOMBART, Ignacio. *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>673</sup> En las últimas décadas el estudio de la prensa cultural y la prensa musical en España ha sido abordado en diferentes trabajos monográficos, algunos de ellos son: TORRES MULAS, Jacinto. “La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio”. *Periodica Musica*, vol. VIII, 1990, pág. 1-11; “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 33-50; “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 3, 1993, págs. 1679-1700; “Filarmonía y prensa musical”. *Hemeroteca Municipal de Madrid, 75 Aniversario*. Madrid, Tercera Tenencia de Alcaldía, Cultura y Medio Ambiente, Departamento de Archivos y Bibliotecas, D.L., 1995, págs. 165-167; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”. *Revista de musicología*, vol. 16, nº 6, 1993, págs. 3510-3518; CASARES RODICIO, Emilio. “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 463-491; VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Granada, 2012; LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio. *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2015.

en los que se tratasen temas políticos, coincidieron con la publicación de prensa literaria, científica y artística. Ejemplo de ello son las publicaciones musicales que aparecieron durante la Década Moderada (1843-1854) y la Restauración (década de 1880)<sup>674</sup>. Otro factor, coincidente con el inicio del Nuevo Régimen, fue la aparición de una clase burguesa que cada vez demandaba una mayor actividad musical, como público asistente a los conciertos como intérpretes aficionados, y por ende consumía la prensa musical. Por último, la aparición de algunas revistas musicales estuvo ligada al asociacionismo musical, pues algunas de ellas se convierten en portavoces de los liceos y las sociedades filarmónicas de las diferentes capitales<sup>675</sup>.

A pesar de que frecuentemente se considera *La Iberia Musical*, revista fundada por Joaquín Espín en Madrid en 1842, como pionera de la prensa musical española, según Torres Mulas existieron otras que, con una frecuencia quincenal o mensual en la mayoría de los casos, la precedieron desde 1812. La relación cronológica de estas es: *El Filarmónico mensual* (La Habana, Cuba, 1812) con una orientación didáctica, acorde a la inclinación que seguían las revistas europeas, la pionera de las revistas musicales españolas no se publicó en la península sino en territorio colonial español<sup>676</sup>; *La Lira de Apolo* (Barcelona, 1817) fue la primera revista editada en la península y su contenido era exclusivamente música impresa; *El indicador de los espectáculos y el buen gusto* (Madrid, 1822) es el único diario que figura en esta relación de publicaciones, además de críticas, cartelera de espectáculos, noticias y anuncios, dedicaba especial atención a la ópera; *El Nuevo Anfión* (Madrid, 1830) con el subtítulo de *periódico filarmónico para la guitarra*, su aparición está asociada al auge que la guitarra tenía en este momento; *El Eco de la ópera* (Madrid, 1834); *El Apolo habanero* (La Habana, Cuba, 1836); y *Álbum filarmónico* (Madrid, 1840) revista que contó con la colaboración de Sebastián Iradier (1809-1865)<sup>677</sup>.

---

<sup>674</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén. *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología*. *Op. Cit.*, pág. 341.

<sup>675</sup> TORRES MULAS, Jacinto. “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”. *Op. Cit.*, págs. 34-38.

<sup>676</sup> Sobre esta publicación véase: LAPIQUE BECALI, Zoila. “Un periódico musical en Cuba: *El filarmónico Mensual*”. *Revista de Música*, año 2, 1961, págs. 206-227.

<sup>677</sup> TORRES MULAS, Jacinto, “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”. *Op. Cit.*, pág. 40.

A partir de 1830, coincidiendo con la entrada del Romanticismo en España, surgieron las revistas artístico-literarias<sup>678</sup>. Con un enfoque dirigido principalmente a las letras, incluían otras secciones de historia, biografías, bellas artes o sobre la actividad musical de teatros y sociedades. En todas destaca la calidad literaria de sus textos y la exquisita presentación. Entre ellas sobresale *El Artista*, revista fundada en 1835 en Madrid con la intención de seguir la línea de la revista *L'Artiste* de París. En esta publicación es destacable el contenido musical, cuyo responsable era Santiago de Masarnau (1805- 1882). Según Vargas Liñán este movimiento romántico también se produjo en provincias, principalmente en Barcelona, Valencia, Cádiz y Sevilla<sup>679</sup>.

Para establecer la diferencia entre revistas musicales y revistas culturales dedicadas a la literatura y al arte, que pueden incluir una sección musical, hay que recurrir a dos factores. En primer lugar, el título o subtítulo de las primeras utiliza una terminología musical que hace referencia a su contenido. El segundo es un factor cuantitativo, independientemente de la calidad de su contenido, las revistas musicales están dedicadas completamente, o en su mayor parte, a la música. Algo más compleja es la diferenciación entre revistas musicales y revistas musicales especializadas. Para ello se debe recurrir a aspectos cualitativos tales como el formato de la revista, el valor científico de sus artículos, la calidad técnico-musical de sus críticas y reseñas, el enfoque de los problemas musicales del país o el suplemento musical repartido con la compra del ejemplar. Si las primeras aparecieron en España desde principio del siglo XIX, las revistas musicales especializadas surgirían a partir del segundo tercio del siglo, favorecidas por la demanda de formación y el consumo de música de la burguesía, unido al surgimiento del asociacionismo y a los problemas que acuciaban la situación musical en el país<sup>680</sup>. Una vez hecha estas diferenciaciones, sí se puede considerar como pionera de las revistas musicales especializadas a *La Iberia Musical*, fundada en Madrid en 1842 por Espín y Guillén, independientemente de las revistas musicales antes relacionadas que la precedieron.

---

<sup>678</sup> Véase TAJAHUERCE, Isabel. “Las primeras revistas ilustradas de arte y literatura. El sueño de unos jóvenes liberales por difundir la cultura en España”. En GIL NOVALES, Alberto (ed.), *Actas del Congreso sobre “La revolución española en su diversidad peninsular (e insular) y americana”*. Madrid, Ediciones del Orto, 2001, págs. 635-645; CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla, Fundación Blas Infante, 1991;

<sup>679</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología*. *Op. Cit.*, pág. 362.

<sup>680</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología*. *Op. Cit.*, pág. 339-342.

Hasta el último tercio del siglo XIX existieron dos perfiles de directores y redactores de los periódicos y revistas españoles. Por una parte, había jóvenes emprendedores que utilizaban el periodismo como medio para un ascenso social y profesional, incluso algunos de ellos llegaron a ocupar posteriormente puestos políticos; y, por otra, estaban los intelectuales que, con otra profesión, en su tiempo libre fundaron revistas para promover la cultura en su ciudad. La realidad de estas publicaciones fue que, a pesar de que siempre tenían un arranque lleno de ímpetu e ilusiones, las revistas no solían durar más de dos años en el mercado, debido a problemas económicos y a la falta de profesionalidad de sus colaboradores<sup>681</sup>.

## 2.2. REVISTAS ARTÍSTICO-LITERARIAS SEVILLANAS

Respecto a lo acontecido en Sevilla, la ciudad vivió en 1828 una iniciativa de renovación en las artes:

Las artes de Sevilla experimentaban la restauración gradual y satisfactoria del buen gusto, a medida que la nueva generación se iba inspirando en ideas más justas y lógicas de la belleza por el parangón desapasionado entre la ingenuidad de las escuelas clásicas y la coruscancia licenciosa de las aberraciones, favorecidas por el capricho de los ignorantes<sup>682</sup>.

Este movimiento de renovación artística, especialmente reflejado en las letras con la organización de la “nueva escuela poética sevillana”, se hizo extensivo a otras facetas artísticas como la pintura y la música. El momento cultural coincide con la fundación del Liceo Artístico y Literario de Sevilla y con la aparición, a partir de 1838, de revistas que, con un contenido misceláneo, estaban dedicadas a la literatura en particular y al arte en general<sup>683</sup>. Según Peers, en la escuela poética sevillana encontramos la principal aportación sevillana al Romanticismo, la cual fue importante aunque tardía en comparación con otras ciudades españolas como Barcelona, Valencia o Cádiz. Los literatos que pertenecían a esta escuela, además de pertenecer en su mayoría al Liceo

---

<sup>681</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén. *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología*. *Op. Cit.*, págs. 38-39.

<sup>682</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. *Op. Cit.*, pág. 348.

<sup>683</sup> PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “*El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes* (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”. *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, págs. 141-177.

Artístico y Literario de Sevilla, fueron colaboradores asiduos de las revistas culturales que se editaron en la ciudad entre 1837 y 1843<sup>684</sup>.

Las revistas de literatura y arte que surgen en este momento en Sevilla tienen en común la calidad literaria de sus textos. Esto es consecuencia del conjunto de colaboradores que escribieron en ellas, todos jóvenes con una sólida formación cultural y miembros de la sección de literatura del Liceo, que con el tiempo llegaron a ocupar puestos sociales y políticos de relevancia. Otra característica común que comparten estas publicaciones sevillanas es la defensa de la cultura, los artistas y escritores, y de las instituciones locales, en especial el recién creado Liceo Artístico y Literario de Sevilla. De entre ellas las dedicadas a la literatura y al arte son: *El Cisne: periódico semanal de literaturas y bellas artes* (1838), *El Paraíso: periódico semanal de filosofía, historia y bellas artes* (1838), *El Nuevo Paraíso: periódico de literatura y bellas artes* (1839), *La Revista Andaluza* (1841), y *La Floresta andaluza: periódico semanal de literatura y arte* (1843-1844)<sup>685</sup>.

#### 2.2.1. *El Cisne* (1838)

De los primeros periódicos literarios que, entre 1837 y 1839, surgieron en Sevilla, el más importante fue *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*<sup>686</sup>. Con un formato de doce páginas, fue una revista semanal que se publicó en Sevilla entre el 3 de junio y el 30 de septiembre de 1838 y cuyo editor era un jovencísimo Juan José Bueno y Leroux (1820-1881). A partir de este momento, fue larga su trayectoria como director y redactor en las revistas sevillanas que se publicaron en los años siguientes, en las décadas de 1860 y 1870 aun encontramos su nombre entre las personalidades colaboradoras de revistas sevillanas como la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias* (1869-1874), *El Ateneo* (1874-1875), *El Liceo Sevillano* (1875) y *La Revista Católica* (1877-1883)<sup>687</sup>.

---

<sup>684</sup> PEERS, Edgar Allison. “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1924, págs. 311-313.

<sup>685</sup> Sobre la prensa sevillana del siglo XIX véase: CHAVES REY, Manuel. *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla, E. Rasco, 1896.

<sup>686</sup> PEERS, Edgar Allison. “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”. *Op. Cit.*, págs. 302-320.

<sup>687</sup> PABLO-ROMERO DE LA CÁMARA, María. *El Ateneo de Sevilla 1887-1931*. Tesis doctoral, Ateneo de Sevilla, Sevilla, 1978, apéndice IV, Revistas y colaboradores sevillanos a finales del siglo XIX, pág. 18.



Durante su efímera existencia, hecho frecuente en la prensa española del siglo XIX, sólo vieron la luz dieciocho números de *El Cisne*<sup>688</sup>. En el contenido misceláneo del periódico, que se encamina a la defensa de la cultura andaluza, en especial de la sevillana, tenían cabida artículos de literatura, poesía, noticias biográficas, historia, pintura, escultura, arquitectura o zoología. Además, recogía las crónicas de toda la actividad cultural sevillana del recién creado Liceo Artístico y Literario, de la Sociedad Económica sevillana de Amigos del país, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y todo lo acontecido en el Teatro Principal, incluyendo el estreno de óperas en Sevilla. Peers define el prólogo de la revista, hecho por Francisco Rodríguez Zapata (1813-1889), como la mejor defensa del Romanticismo expuesta en cualquier periódico de la época, pues considera que “reúne Rodríguez Zapata en su concepto del Romanticismo, el ideal patriótico con el extranjero, y guarda entre ellos una proporción que hubiéramos querido guardar en otras partes”<sup>689</sup>. Peers incluso llega a afirmar de *El Cisne* que “si su influencia hubiese sido mayor, el romanticismo español hubiera gozado de una vida más larga y un carácter más digno de sus ideales”<sup>690</sup>.

Aunque en ningún momento fue el periódico del Liceo, tanto su fundador y redactor principal, Juan José Bueno, como la mayoría de sus colaboradores pertenecían a la Sección de Literatura liceísta. Esto demuestra la afinidad existente entre los ideales que regían la institución y la revista, unidas en la defensa del arte y la cultura en general, y de los artistas sevillanos en particular. Entre los colaboradores de la revista figuran jóvenes escritores como: Francisco Rodríguez Zapata, Miguel Tenorio de Castilla (1818-1916), José Montadas, José Amador de los Ríos (1816-1878), Javier Valdelomar y Pineda, Antonio de Montadas o Félix de Uzuriaga y Valle. De entre ellos, el poeta Rodríguez Zapata llegó a ser catedrático y académico<sup>691</sup>, Miguel Tenorio <sup>692</sup> fue un importante político que incluso fue favorito de la reina Isabel II de España durante siete años y José

---

<sup>688</sup> *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 3/6/1838, nº 2, 10/6/1838, nº 3, 17/6/1838, nº 4, 24/6/1838, nº 6, 8/7/1838, nº 7, 15/7/1838, nº 8, 22/7/1838, nº 9, 29/7/1838, nº 11, 12/8/1838, nº 12, 19/8/1838, nº 13, 26/8/1838, nº 14, 2/9/1838, nº 15, 9/9/1838, nº 16, 16/9/1838, nº 17, 23/9/1838 y nº 18, 30/9/1838. Fondo Histórico US, A 283/252(02).

<sup>689</sup> PEERS, Edgar Allison, “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”. *Op. Cit.*, págs. 314-15.

<sup>690</sup> PEERS, Edgar Allison, “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”. *Op. Cit.*, 1924, págs. 302-320.

<sup>691</sup> BUESO SÁNCHEZ, María Pilar. “En torno al romanticismo político: breves reflexiones sobre Francisco Rodríguez Zapata”. *Anuario de la Facultad de Derecho*, nº 18, 2000, págs. 471-488.

<sup>692</sup> MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Manuel. *Don Miguel Tenorio de Castilla, personaje relevante en el reinado de Isabel II*. Toledo, M. Martínez, 1985.

Amador de los Ríos se labró una carrera como historiador, arqueólogo y crítico. Además de escribir artículos en las diferentes secciones de la revista, en esta también se publican poemas de los redactores, incluido el director Juan José Bueno, con lo cual *El Cisne* es vehículo de difusión de sus propias obras. En la revista incluso colaboró Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), que por esa fecha pertenecía al Liceo sevillano.

José Amador de los Ríos era el redactor de *El Cisne* encargado de realizar la crónica de las sesiones y narrar las noticias acontecidas en el Liceo sevillano y en otras entidades culturales como la Sociedad Económica de Amigos del País o la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por su vinculación con el Liceo puede considerarse que sus críticas de las sesiones públicas de la institución adolecen de imparcialidad. Es casi seguro que las intervenciones del Duque de Rivas y Gabriel García Tessara (1817-1875) recitando, de Eugenio Gómez y José Navarro<sup>693</sup> tocando el piano, o los cuadros expuestos por Antonio María Esquivel (1806-1857)<sup>694</sup>, Manuel Cabral Bejarano (1798-1861) y Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884)<sup>695</sup> brillaron en cada una de las Sesiones Públicas del Liceo. Pero, en lo que respecta a los socios “no de mérito”, o alumnos, es improbable que sus actuaciones fuesen de tanta calidad como de los Ríos las presenta. Respecto a las crónicas de la sección de música se limitaba a nombrar a los intérpretes que participaban, sin nombrar la autoría de las obras que interpretaban y en algunos casos ni siquiera el título. No obstante, a pesar de su imparcialidad y falta de rigor, estas crónicas aportan una información valiosísima. Más aún si se tiene en cuenta que no se conserva documentación sobre estas Sesiones Públicas de la institución. Gracias a ellas se han podido obtener datos sobre las fechas en que se celebraron, los socios de la institución, el trabajo que se hacía en las diferentes secciones y el comportamiento social de los miembros dentro de la institución.

Además de la narración de lo acontecido en Sevilla, había otras secciones de crónica nacional y extranjera, donde tenían cabida no sólo la ópera sino también los conciertos de instrumentistas tanto nacionales como extranjeros. Así, por ejemplo, en el

---

<sup>693</sup> No se ha podido constatar si José Navarro fue colegial de la Catedral. No obstante, pudo haber sido hermano de Antonio Navarro, el alumno a quien Gómez dedicó la obra *Juego de Versos a cuatro por todos los tonos*, y que también hubiese sido alumno de órgano de Gómez. En 1842, aquejado de una enfermedad mental y sin previo aviso, abandonó Sevilla para emigrar a América. “Crónica española”. *El Orfeo Andaluz*, año I, nº 1, 1842, pág. 7.

<sup>694</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *Antonio María Esquivel*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2002.

<sup>695</sup> ARIAS ANGLÉS, Enrique. “Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano”. *Archivo español de arte*, tomo 56, nº 224, 1993, págs. 313-340.

nº 3 del periódico, publicado el 17 de junio, aparece un artículo de las sesiones celebradas en El Liceo los días 1 y 8 de junio. El relato concluye con dos anuncios: la visita al Liceo sevillano del mejor pianista español del momento, es de suponer que se refiere a José Miró, y la creación de un Liceo en Cádiz como extensión del sevillano<sup>696</sup>.

### 2.2.2. *El Paraíso, Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes (1838)*

En la última página del nº 12 de *El Cisne* apareció el siguiente anuncio:

A NUESTROS SUSCRIPTORES. Desde el 1 de octubre próximo venidero, queda trasladada la propiedad de este periódico en la persona de D. Rafael María Soto, el cual seguirá remitiendo el periódico a las personas que tengan sus suscripciones adelantadas. Lo que manifestamos al público, que tan benévolamente ha acogido nuestros débiles trabajos, al mismo tiempo que le aseguramos el agradecimiento más sincero<sup>697</sup>.

Así fue como, tras cambiar de dueño, el fin de *El Cisne* dio paso a *El Paraíso, Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, revista dominical cuyo editor principal fue Rafael María de Soto, que sacaría a la luz diez números semanales entre el 7 de octubre y el 16 de diciembre de 1838<sup>698</sup>. En el inicio de la revista el director era Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849); no obstante, por motivos personales, deja el periódico después de la publicación del segundo número, en cuya última página aparece una carta suya de explicación firmada el 9 de octubre. La publicación tenía un formato de doce páginas y contaba con secciones parecidas a las de *El Cisne*, incluyendo artículos sobre literatura, relatos históricos y pintura, y con poemas insertados entre los artículos. La revista concluía con la sección “Álbum” que reseñaba las actuaciones del Liceo y de los teatros.

Contó con la colaboración de Jacinto de Salas y Quiroga, José Montadas, Fernando Cabezas, José Amador de los Ríos, F. Barrientos y otros que se escondían tras seudónimos como “El Trovador Cordobés” o “El Huérfano”. Entre los artículos se insertan poemas de Jacinto de Salas y Quiroga, José Amador de los Ríos, M. Sicilia y Astilleros, M. Cañete y M. Chaves y Gallego. Entre estos nombres volvemos a encontrar

---

<sup>696</sup> *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 3, 17/6/1838, pág. 36.

<sup>697</sup> *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 18, 30/9/1838, pág. 216.

<sup>698</sup> *El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 7/10/1838, nº 2, 14/10/1838, nº 3, 21/10/1838, nº 4, 28/10/1838, nº 5, 4/11/1838, nº 6, 11/11/1838, nº 8, 2/12/1838, nº 9, 9/12/1838, nº 10, 16/12/1838.

a socios de la sección de Literatura del Liceo. La sección “Album” estaba firmada por “M”; bien podría tratarse de Montada, uno de los principales colaboradores de la revista y socio del Liceo. De este modo, las crónicas de las Sesiones Públicas del Liceo seguirían realizándose por alguien de la institución. La narrativa es bastante similar a la de Amador de los Ríos en *El Cisne*.

### 2.2.3. *El Nuevo Paraíso (1839)*

*El Nuevo Paraíso. Periódico de Literatura y Bellas Artes* surgió en 1839 como continuadora de *El Paraíso*<sup>699</sup>. Al igual que esta, era una revista semanal con un formato de doce páginas. Se publicó entre el 8 de febrero y el 28 de abril de 1839. Fundada por J. Morales contó con las colaboraciones de Juan José Bueno, Miguel Tenorio, Javier Valdelomar y Pineda, y otros que se escondían en seudónimos como “Un embozado” o “El fantasma”. Publicó, al igual que las revistas que la precedieron, poemas y relatos de socios del Liceo como Valdelomar y Pineda, Gabriel García Tassara, Pedro Alcántara Liaño, Francisco Rodríguez Zapata y Miguel Tenorio. La publicación de estos poemas era anunciada en el número anterior con la intención de conseguir suscriptores. A los artículos sobre literatura, narraciones, poesía o costumbres populares, temática ya utilizada en *El Cisne* y *El Paraíso*, se añade una sección de modas, obviamente para atraer al público femenino.

El ejemplar nº1 de la revista se inicia con el artículo “El Periódico”, firmado bajo el seudónimo de “Un Embozado”<sup>700</sup>. En él, su autor ofrece una justificación de la efímera vida que tuvieron las revistas artístico-literarias que precedieron a *El Nuevo Paraíso*. Por una parte, los literatos no quieren publicar sus obras en estas revistas porque, al tener pocos suscriptores, no las consideran un medio útil para dar a conocer sus obras y, por otra, el público no se suscribe a las revistas porque en estas no publican buenos literatos. Según el autor la unión de ambos factores se convierte en un círculo vicioso que acaba por hundir económicamente a la revista en cuestión. Esto no era del todo cierto, al menos si tenemos en cuenta la alta calidad literaria de lo que se publicó en *El Cisne* y *El Paraíso*. La realidad es que estas revistas eran demandadas por un público elitista y culto pero

---

<sup>699</sup> PALENQUE SÁNCHEZ, Marta, “El romanticismo en Sevilla: El nuevo paraíso (1839)”. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 68, nº 4, 1991, págs. 455-462.

<sup>700</sup> MORALES, J. *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes (1839)*, nº 1, págs. 1-3.

minoritario, mientras que la mayoría de la población no estaba interesada en ellas; de ahí el fracaso económico al que estaban abocadas.

La crónica sobre lo acontecido en el Liceo o en el Teatro Principal aparece en la última página del ejemplar. En esta sección no hay firma, por lo que cabe esperar que el autor fuese el editor de la revista. Solamente aparece la crónica de una sesión pública del Liceo, la del día 1 de marzo de 1839<sup>701</sup>. En lo que respecta a la sección de música, el redactor se limita a hacer una relación de los participantes para acabar con el comentario “Todos rivalizaron en mérito y todos sin duda merecen los laureles del artista”<sup>702</sup>. Es decir, sigue sin hacer una crítica musical real, simplemente se limita a realizar un elogio colectivo que deja en buen lugar a la institución. No obstante, el artículo vuelve a darnos información sobre la situación de la sección de música del Liceo en esa fecha: ya existe una orquesta, intervienen más alumnos que en el año anterior, lo que evidencia el incremento y el avance en el aprendizaje de estos, hay alumnos de canto y de piano y el repertorio son arias de óperas y fantasías sobre temas operísticos.

La bondad de esta crítica al Liceo se contrarresta con las dos críticas hechas a representaciones de ópera de la compañía filarmónica en el teatro. De la representación de *Lucrecia Borgia* de Donizetti, el crítico habla de algunos defectos de ejecución de los cantantes. A la vez, lamenta que se represente una ópera en otro idioma con la dificultad que conlleva para su entendimiento. La crónica acaba diciendo “es una vergüenza que en el idioma español no se continúen los ensayos que en este género se han hecho tan felizmente”<sup>703</sup>. Esta opinión refleja la polémica que había en la época sobre el idioma de la ópera. Por una parte, el Reglamento de Teatros del 6 de mayo de 1807 prohibía “representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales”<sup>704</sup>. Por otra, desde final de la década de 1830, el nacionalismo español hace frente al dominio de la influencia italiana en la ópera e impulsa la búsqueda de un lenguaje musical propio<sup>705</sup>. Existe una evolución en esta crítica respecto a las precedentes: por una parte, juzga la interpretación de los músicos y, por

---

<sup>701</sup> Las sesiones públicas del Liceo eran veladas multidisciplinarias organizadas por la entidad en las que participaban los socios. La asistencia era gratuita para los socios y el público ajeno a la institución pagaba una entrada.

<sup>702</sup> *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839), nº 6, pág. 72.

<sup>703</sup> *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839), nº 10, pág. 120.

<sup>704</sup> CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *Op. Cit.*, pág. 95.

<sup>705</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, *Op. Cit.*, págs 70-78.

otra, supone el inicio de la defensa de la ópera nacional frente a la extranjera. En esta línea, aunque más radical a la vez que escueta, es la crónica de *El Barbero de Sevilla* que cierra el número 12, último ejemplar que se publicó de la revista: “*El Barbero de Sevilla*, se ha cantado en Sevilla en italiano por italianos: quisiéramos no haberlo visto”<sup>706</sup>.

#### 2.2.4. *La Floresta Andaluza (1843-1844)*

En abril de 1843 José Amador de los Ríos funda *La Floresta Andaluza*. Esta es la última revista de literatura y arte que se publicó dentro del periodo romántico en la prensa sevillana. Contó como colaboradores con Diego Herrero Espinosa, Javier Valdelomar y Pineda, Manuel López Cepero<sup>707</sup>, Manuel de la Corte y Ruano<sup>708</sup>, Francisco de Borja y Pavón<sup>709</sup> y Francisco Rodríguez Zapata entre otros. La publicación durante su andadura tuvo varios formatos: de periódico diario, de periódico semanal y de revista mensual. Así, entre el 1 y el 30 de abril de 1843 se publica *La Floresta Andaluza, diario de literatura y artes*, que son los treinta primeros números de la primera serie<sup>710</sup>. Este diario tiene un formato de tres secciones de temática variada sin incluir ninguna noticia musical. La primera sección incluye artículos de arqueología e historia y biografías; la segunda artes, arquitectura y astronomía; y la tercera sección es de literatura. La revista termina con noticias del teatro y las referencias bibliográficas utilizadas<sup>711</sup>.

A la vez, el 12 de abril de 1843 comienza a publicarse *La Floresta andaluza: periódico semanal de literatura y arte*, solapándose durante el mes de abril la publicación de ambos periódicos. Los números de las entregas de este periódico van del treinta y uno hasta el cuarenta y seis, el cual se publicó con fecha de 12 de enero de 1844<sup>712</sup>. Con un formato de dieciséis páginas, cada número de este semanal incluye un índice y una bibliografía. En este eventualmente encontramos información de lo acontecido en el teatro. Así, en el nº 35, publicado el 11 de junio de 1843, aparece la crónica de los conciertos del pianista Daddi y del violinista Massoni en el Teatro Principal de la ciudad.

---

<sup>706</sup> *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839), nº 12, pág. 144.

<sup>707</sup> Manuel López Cepero y Ardila (Jerez de la Frontera 1778- Sevilla 1858). Fue político, jurista y escritor.

<sup>708</sup> Manuel de la Corte y Ruano (Cabra, Córdoba 1816- Madrid 1852). Fue abogado, catedrático e historiador.

<sup>709</sup> Francisco de Borja Pavón (Córdoba 1814- Córdoba 1904). Farmacéutico, arqueólogo e historiador. Miembro de la Real Academia, fue nombrado Cronista de la provincia de Córdoba y director del museo arqueológico de Córdoba.

<sup>710</sup> *La Floresta Andaluza, diario de literatura y artes*, Primera serie, (1843), Sevilla, nº 1 al nº 30.

<sup>711</sup> De las revistas culturales publicadas en Sevilla entre 1837 y 1843, es la primera que incluye bibliografía.

<sup>712</sup> *La Floresta Andaluza, periódico semanal de literatura y artes*, Primera serie, (1843), Sevilla, nº 31 al nº 46, FAUS., sign. H Rev. 18/01(1).

Sin especificar el programa interpretado en ambos conciertos, el crítico destaca el buen gusto y delicadeza, además de la técnica de la mano izquierda del primero y la técnica y afinación del segundo, y que se hace eco del éxito de público de ambos<sup>713</sup>.

En otro ejemplar de la revista, el nº 42 publicado el 27 de octubre de 1843, Antonio Fernández Cabrera, quien también era redactor de *El Orfeo Andaluz*, publica un artículo titulado “Teatro. Revista de representaciones líricas”<sup>714</sup>. En él describe las óperas representadas en el Teatro Principal en lo que va de temporada, lamentando el poco interés del público a pesar de la contratación de una nueva compañía lírica y del estreno de algunas óperas nuevas en la ciudad. Las óperas representadas hasta esa fecha eran: *Lucía* de Donizetti, *Marino Faliero* de Donizetti, *Lucrecia* de Donizetti, *Las Treguas de Tolemada* de Eslava, *Los Puritanos* de Bellini, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *Fausta* de Donizetti, *Nuevo Moisés* de Rossini y *Don Pedro el Cruel o Don Fadrique* de Eslava. Es decir, seis de Donizetti, Bellini y Rossini, los compositores italianos más representados del momento, y dos de Eslava. Fernández hace una crítica de cada una de estas óperas representadas exceptuando *Pedro el Cruel* de Eslava, para la que remite a la crítica que Eugenio Gómez había hecho de esta ópera en el diario *El Sevillano* y en *El Diario del Comercio*<sup>715</sup>. La prensa nacional también se hizo eco de la reseña de Gómez, pues en *La Filarmonía* se publica el 9 y 16 de noviembre de 1843<sup>716</sup>.

De estas crónicas pueden extraerse varias conclusiones. En la primera reseña, y a pesar de no especificar el programa interpretado, los comentarios sobre aspectos técnicos y de afinación revelan la formación musical del crítico. La segunda refleja la preocupación, generalizada en las revistas nacionales, sobre el poco interés del público por la ópera. Además, muestra la defensa de la incipiente ópera nacional frente al dominio italiano. Por último, el hecho de que la crítica de Gómez trascendiese la prensa local y se publicase en *La Filarmonía* muestra la repercusión que el músico y crítico “de provincias” tenía ya en ese momento. No se trata de un hecho aislado, Eugenio Gómez figura en la relación de suscriptores de provincias de *El Anfión Matritense, periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical*<sup>717</sup>. Es una muestra de cómo la prensa musical madrileña

---

<sup>713</sup> *Ibíd*, pág. 79.

<sup>714</sup> *Ibíd*, págs. 188-190.

<sup>715</sup> La temporada de ópera en el Teatro Principal de Sevilla comenzaba después de la Semana Santa.

<sup>716</sup> Se dedicará el último epígrafe de este apartado a las críticas de Eugenio Gómez.

<sup>717</sup> *El Anfión Matritense, periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical*, Madrid, 26/3/1843, año 12, nº 12. Sobre esta publicación véase: TORRES MULAS, Jacinto. “*El Anfión Matritense*, periódico

contaba con corresponsales en las capitales provinciales, a la vez que contradice la visión centralista de la música del siglo XIX que algunos historiadores han presentado.

En 1844 se publica *La floresta andaluza. Revista mensual de literatura, ciencias y artes*. Segunda serie<sup>718</sup>. El primer ejemplar sale a la venta el 31 de enero de 1844. Cada número incluye un índice y una bibliografía de los temas tratados y consta de cuarenta y ocho páginas. Cada año formará un tomo y se distribuirá gratis la portada y el índice general. La escasez de noticias musicales y la ausencia de la actividad del Liceo sevillano en esta revista, a diferencia de las de igual característica que la precedieron, debió estar motivada por la coexistencia en el tiempo y en la localidad con la revista sevillana *El Orfeo Andaluz*, que, junto con la *Iberia Musical* son consideradas las primeras revistas musicales especializadas publicadas en España en 1842.

#### 2.2.5. *La Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla. 1841*

El seguimiento de la actividad de las sociedades fue un fenómeno común en las revistas culturales españolas del siglo XIX, así pasó con las publicaciones sevillanas mencionadas hasta ahora. No obstante, las asociaciones aspiraban a tener su propio periódico como vehículo de información en donde relataban las actividades públicas, las elecciones, la relación de miembros o cualquier otra información que se considerase de interés. En la mayoría de los casos esto se consiguió mediante un convenio entre la sociedad y una revista local, acuerdo que era beneficioso para ambas instituciones: la sociedad tenía su propia revista, a la par que controlaba la información que se publicaba de ella, y la revista se aseguraba su continuidad, pues los socios de la institución eran suscriptores asegurados. Este fue el caso del Liceo de Sevilla que, tres años después de su fundación, en 1841 firmó un convenio con la *Revista Andaluza*, así fue como este año vería por fin la luz el periódico del Liceo<sup>719</sup>. De este modo continuaba el camino emprendido por la institución homónima madrileña que en 1838 editó su propio periódico, *El Liceo Artístico y Literario*<sup>720</sup>.

---

filarmónico-poético”. En *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, vol. II. Madrid, Asociación Española de Bibliografía, 1998, págs. 421-458.

<sup>718</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. *La floresta andaluza. Revista mensual de literatura, ciencias y artes*, Segunda serie. Tomo primero, (1844), Sevilla, nº 1 al nº 7, FAUS, H Rev. 18/01(2).

<sup>719</sup> *Revista Andaluza*, (1841-1842) Sevilla, Tomo Primero, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo Tercero, y Tomo Cuarto. FAUS., A J/123-126.

<sup>720</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.



Con un contenido misceláneo similar a las publicaciones que la precedieron, la *Revista Andaluza* comenzó a editarse en Sevilla en enero de 1841. Cada ejemplar tenía cuarenta y ocho páginas y, aunque se publicaban sin datación, se puede deducir por las fechas de las noticias de variedades que su periodicidad era quincenal aproximadamente. La publicación estaba diseñada para ser encuadernada a posteriori en tomos recopilatorios cuyos índices y portadas también editaba la revista. Los tres primeros tomos se editaron en 1841 y el cuarto y último en 1842. En esta revista no aparece el nombre del editor responsable y, a pesar de que muchos de sus artículos aparecen sin autoría o firmados con un seudónimo, entre sus colaboradores estaban Alejandro Llorente, Miguel Tenorio, Juan Colón, los hermanos Fermín y Pedro de la Puente y Apecechea, Francisco Rodríguez Zapata, Amador de los Ríos, José Bermúdez de Castro o José Musso y Valiente<sup>721</sup> entre otros. La revista incluía artículos de poesía, historia, biografías, variedades o teatro.

Coincidiendo con la firma del convenio con el Liceo, el segundo de ellos llevó por título *La Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, convirtiéndose la publicación en ese momento en periódico de la asociación. En el primer número del segundo tomo se anunció el convenio al que se había llegado entre los responsables de la revista y el Liceo, dado el interés de este por disponer de un periódico propio. Así pues, en la sección de variedades de cada uno de los nueve números que integran este tomo se incluirían los trabajos de los integrantes de la sección de literatura, así como la crónica de las sesiones públicas del Liceo y las novedades de este. Los socios del Liceo recibirán gratis los ejemplares de la revista:

Deseando el Liceo de Sevilla tener un periódico en que dar cuenta al público con toda la posible extensión de sus tareas literarias y artísticas, como lo tienen casi todos los de otras capitales, ha convenido con la empresa de la REVISTA ANDALUZA en destinar a aquel objeto una parte de esta publicación. Así la revista insertará en adelante los mejores trabajos literarios de los individuos de aquella corporación, analizará las mejores obras artísticas que se presenten en sus juntas de exposición y competencia, publicará el resumen de las conferencias literarias de la sección de este nombre, y cuando se establezcan cátedras, expondrá y analizará las lecciones más notables de sus profesores...

...De este modo la revista adquirirá más interés del que ha tenido hasta ahora, pues sin perder ninguno de sus primeros redactores, cuenta con la cooperación de las personas más inteligentes e ilustradas en cada una de las diferentes secciones del Liceo.

---

<sup>721</sup> José María Musso y Pérez-Valiente (Lorca, Murcia 1785- Madrid 1838).

Los Señores socios de número la recibirán gratis<sup>722</sup>.

No obstante, el convenio entre ambas entidades sólo perduraría durante los siete primeros números del segundo tomo de la revista, aproximadamente entre abril y julio de 1841, anunciándose en la revista la suspensión del contrato entre el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y la *Revista Andaluza* en el número ocho del citado tomo. El motivo fue el inminente traslado del Liceo a una nueva sede, para lo cual necesitaba hacer uso de sus fondos:

#### ADVERTENCIA IMPORTANTE

El contrato verificado entre el LICEO de esta capital y la empresa de la REVISTA ANDALUZA, suspende sus efectos desde este número. Necesitando el Liceo todos sus fondos para reintegrar las anticipaciones que levanta, para su traslación a otro edificio, y su conveniente preparación, la ha acordado así, declarando al mismo tiempo entre otras cosas muy honrosas para la revista, que ésta ha cumplido exacta y satisfactoriamente las obligaciones que contrajo, en todo el tiempo que ha sido periódico del Liceo, y que por lo mismo, interesado en la suerte de esta publicación, espera que sus socios continuarán favoreciéndola individualmente con sus suscripciones. Así lo han verificado ya muchos Señores, a quienes la empresa se complace en tributar su gratitud<sup>723</sup>.

Durante estos cuatro meses la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* dio cuenta, entre otras cosas, de las cuatro sesiones públicas que se celebraron durante este tiempo, aproximadamente una por mes<sup>724</sup>. La primera de ellas, se celebró el sábado 17 de abril de 1841 y su crónica aparece en el nº 1 de la revista. No obstante, el artículo comienza con la defensa encarnecida de las artes en Sevilla, continuando la tendencia de las publicaciones precedentes:

Su privilegiado suelo ha sido siempre elevado por los mejores poetas de todas las épocas a la esfera de una gloria ideal, y sus jardines y sus riberas, y su Guadalquivir han dado origen a mil y mil pensamientos sublimes. De aquí han salido siempre los mejores discípulos de Murillo y Zurbarán, aquí han ensayado por primera vez sus arpas melódicas muchos célebres cantores, con que se honran la poesía y la historia; la música tiene aquí

---

<sup>722</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, pág. 2.

<sup>723</sup> *Ibid*, pág. 360.

<sup>724</sup> La frecuencia de las sesiones públicas, según consta en el Reglamento del Liceo, era de una al mes como mínimo.

su asiento y estas dotes, casi especiales de Sevilla, la colocan entre las primeras capitales de España<sup>725</sup>.

El nº 3 de la revista se hizo eco de la sesión pública de competencia y estudio celebrada el día 8 de mayo en el Liceo. Como se ha indicado, en ningún ejemplar de la *Revista Andaluza* aparece la fecha de publicación, solamente figura el año y la localidad. Excepcionalmente se sabe la fecha de publicación de este número, el 15 de mayo, por una carta al director de Agustín Mendoza publicada en el nº 4; en ella se queja de una crítica recibida en el nº 3 de la revista, del 15 de mayo, de una obra suya expuesta en la sesión del Liceo del 8 de mayo<sup>726</sup>. Por la respuesta dada a Mendoza por el editor se desprende que las crónicas que se publicaban de las sesiones del Liceo, cuanto menos, estaban asesoradas y supervisadas por la propia institución. A pesar de su benevolencia, nos encontramos ante la primera crítica real a un alumno del Liceo, pues en este caso el redactor no se limita a elogiar. El nº 5 relata lo acontecido en la junta general de competencia y exposición celebrada el 8 de junio<sup>727</sup> y en el nº 7, último número de la *Revista Andaluza* y *Periódico del Liceo de Sevilla*, se narra la sesión celebrada el 3 de julio en homenaje a Hilarión Eslava<sup>728</sup>.

### 2.3. REVISTAS MUSICALES ESPECIALIZADAS

A pesar de las revistas con contenido musical que las precedieron, la aparición en 1842 de *La Iberia Musical*, fundada en Madrid por Espín y Guillén (1812-1881)<sup>729</sup>, y de *El Orfeo Andaluz. Revista Musical*, fundada en Sevilla por Manuel Jiménez, puede considerarse, por el contenido de estas publicaciones, como el inicio de las revistas especializadas en música. En enero de 1842 comenzó su andadura *La Iberia Musical periódico filarmónico de Madrid: diario de los artistas, de las sociedades y de los teatros* en Madrid y en septiembre lo hizo *El Orfeo Andaluz* en Sevilla, siendo esta última la

---

<sup>725</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, págs. 45-46, FAUS., A J/123-126.

<sup>726</sup> *Ibíd*, pág. 180.

<sup>727</sup> *Ibíd*, págs. 230-232.

<sup>728</sup> *Ibíd*, págs. 309-312.

<sup>729</sup> *La Iberia Musical* comenzó a publicarse el dos de enero de 1842 con el subtítulo *periódico filarmónico de Madrid: diario de los artistas, de las sociedades y de los teatros*. Su propietario, director y principal redactor era el compositor Joaquín Espín y Guillén (1812-1881), que recibió apoyo para su publicación de la Academia Filarmónica Matritense, de la que era presidente. Entre sus redactores contó con Mariano Soriano Fuentes, Indalecio Soriano Bretón de los Herreros, Eugenio Hartzenbusch y Carolina Coronado, entre otros. En septiembre de este año se inicia la segunda época de la revista, con el título *La iberia musical y literaria*, que mantiene el formato y la plantilla de redactores. La publicación reapareció con su título original en abril de 1846 y desde septiembre de 1846 continuó con el subtítulo *Gaceta de teatros*.

primera revista musical especializada que se publicó en provincias. Más concretamente, la fundación de *El Orfeo Andaluz. Revista Musical* coincide con el inicio de *La Iberia Musical y Literaria de Madrid*<sup>730</sup>, pues el nº 1 de esta se publicó el 4 de septiembre de 1842, mientras que el nº 1 de *El Orfeo Andaluz* salió a la calle dos días después, el 6 del mismo mes. Ambas incluían estudios biográficos de personalidades musicales de relevancia, ensayos de calidad científica, críticas musicales con criterio técnico-musical y artículos de fondo implicados en la situación musical de España, tratando temas tales como la educación o la ópera nacional.

### 2.3.1. *El Orfeo Andaluz, Revista Musical. Primera Época. 1842-43*

*El Orfeo Andaluz* tuvo dos épocas: la primera que, bajo el subtítulo *Revista Musical*, se publicó entre 1842 y 1843, y la segunda, con el subtítulo de *Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, entre 1847 y 1848. Durante esta etapa la publicación se convirtió en la revista de la Sociedad Filarmónica gracias a un convenio entre ambas entidades. Durante toda su andadura el director y redactor principal fue Manuel Jiménez. En la primera época contó con la colaboración de Antonio Fernández Cabrera y entre el martes 6 de septiembre de 1842 y el miércoles 14 de junio de 1843, con una periodicidad quincenal, se publicaron dieciséis ejemplares. La revista estaba vinculada con el almacén sevillano de Pedro Taverner, costumbre habitual en las revistas musicales de la época, a cambio se insertaban anuncios publicitarios de los almacenes de música y las imprentas de partituras. El último número de *El Orfeo Andaluz, Revista Musical* termina con una advertencia en la que se pide disculpa por un retraso debido a la enfermedad del grabador de música<sup>731</sup>. Probablemente esta excusa escondía otros problemas, seguramente económicos, que provocaron la suspensión de la edición de la revista. Ya no se publicó ningún ejemplar más hasta 1847, fecha en que arranca la segunda etapa de la revista sevillana.

Cada uno de los dieciséis números de la primera época tiene un formato de ocho páginas a dos columnas con varias secciones habituales. La primera de ellas, con el título “Estudios Biográficos” y firmada por Antonio Fernández Cabrera, está dedicada a realizar una semblanza de personalidades musicales relevantes españolas y extranjeras. Estos personajes fueron Manuel García (nº 1 y 2), Cherubini (nº 3), Eugenia García (nº 4), Luis

---

<sup>730</sup> Segunda etapa de *La Iberia Musical*. Se publicó semanalmente desde el 4 de septiembre de 1842 hasta el 19 de junio de 1845.

<sup>731</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año II, (1843), nº 16, pág. 128.

Lablache (nº 5), Cristina Villó-Ramos (nº 6, nº 8 y nº 9), Hilarión Eslava (nº 10), Tamburini (nº 11 y nº 12), Taccinardi-Persiani (nº 13), Indalecio Soriano Fuertes (nº 14 y nº 15) y José Miró (nº 16). En la segunda sección Manuel Jiménez, en sucesivas entregas, realiza un estudio histórico y actual de la música en Italia, Alemania y Francia. Una tercera sección, “Crónica Española”, estaba dedicada a la actividad musical de Sevilla y otras provincias españolas; no sólo aparecían noticias de la temporada operística de los teatros, también se escribían reseñas de conciertos de instrumentistas, con especial seguimiento de José Miró y Franz Liszt, muestra de que en esta década la música instrumental “per se” ya está consolidada, y se relataban las actividades del Liceo Artístico y Literario de Sevilla. La última sección, “Crónica extranjera”, contenía los eventos más destacados, tanto de ópera como de música instrumental, en las principales capitales europeas<sup>732</sup>.

Además, en algunos números, se insertaban artículos de opinión comprometidos con la situación musical general en España, como “Supresión de las Capillas de Música Catedrales” firmado por Fernández Cabrera<sup>733</sup> o “¿Por qué el arte de la música no prospera en España?” firmado por Manuel Jiménez<sup>734</sup>, y en particular en Sevilla con “Dos palabras sobre el estado de nuestro Liceo” firmado por Manuel Jiménez<sup>735</sup>.

La prensa musical ocupó un papel fundamental en la difusión del repertorio romántico, cubriendo así la demanda de la sociedad decimonónica. En las publicaciones musicales destaca la entrega de partituras para piano y canto y piano, tanto de compositores españoles como extranjeros, debido a la finalidad que tenían como consumo doméstico o música de salón. Salas Villar agrupa la mayoría de estas piezas en obras de inspiración operística, principalmente fantasías y variaciones sobre motivos de óperas, y danzas de salón, tales como valeses, mazurcas, galops, rigodones, etc<sup>736</sup>.

Siguiendo esta tendencia, *El Orfeo Andaluz* publicó canciones, números de óperas y música para piano, en concreto varios valeses y un galop, con la salvedad que todas estas

---

<sup>732</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año I, (1842), nº 1, nº 2, nº 3, nº 4, nº 5, nº 6, nº 7 y nº 8 y Año II, (1843), nº 9, nº 10, nº 11, nº 12, nº 13, nº 14, nº 15 y nº 16.

<sup>733</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año II, (1843), nº 9, págs. 68-69.

<sup>734</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año II, (1843), nº 6, págs. 43-46.

<sup>735</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año II, (1843), nº 11, págs. 86-88. Hay una errata en la fecha de este ejemplar pues el 24 de febrero de 1843 fue viernes no sábado. El ejemplar se editó el viernes 24 de febrero o bien el sábado 25 de febrero de 1843.

<sup>736</sup> SALAS VILLAR, Gemma. “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”. *Revista de musicología*, XXVIII, 1, 2005, págs. 774-791.

piezas eran de músicos residentes en Sevilla. El hecho demuestra por un lado el apoyo de la revista a los artistas locales, acorde al espíritu de la prensa cultural y musical sevillana de la época, y, por otro, el consumo del público suscriptor de la revista de un repertorio circunscrito al ámbito municipal. Con cada ejemplar se repartieron a los suscriptores las siguientes obras: en el nº 1, *Canción Andaluza El Copo*, poesía de Tomás Rodríguez Rubí y música de Hilarión Eslava; en el nº 2, *Canción Andaluza El pescador andaluz*, poesía de Rodríguez Rubí y música de Eslava; en el nº 3 y en el nº 4, *Galop para piano solo* de José Miró; en los números 5 y 6, *Canción Italiana*, de Eugenio Gómez; en el nº 7, dos *Valses para piano* de José Miró; en el nº 8, *Canción*, de Francisco Rodríguez; en los números 9 y en el 10, *Vals para piano*; de José María Rodríguez; en el nº 12, dos piezas de la ópera *Las Treguas de Toleimada* de Eslava; en los números 13 y 14, *Canción Italiana*, poesía de Metastasio y música de Eugenio Gómez; y en el nº 16, dos *Valses para piano* de Antonio Canto.

En esta relación figuran obras del maestro de capilla Hilarión Eslava, de los organistas de la catedral Eugenio Gómez y Francisco Rodríguez, del pianista José Miró o de Antonio Canto, organista de la iglesia del Pópulo<sup>737</sup>, músicos además vinculados al Liceo Artístico y Literario sevillano y a la Sociedad Filarmónica. La publicación de estas piezas prueba la demanda del público de las obras compuestas por los músicos locales y que eran adquiridas para uso doméstico. A la vez es una muestra de las formas musicales que se consumían en ese momento, contando con la presencia de la canción andaluza, ópera nacional y música de salón.

### 2.3.2. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época. 1847-1848*

Después de una interrupción de cuatro años, en octubre de 1847 se vuelve a publicar la revista con el subtítulo *Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*. Así se explica en la primera página:

Habiendo mediado un convenio entre la distinguida Sociedad Filarmónica Sevillana y el redactor de esta publicación, todos los socios que la componen, recibirán gratis este

---

<sup>737</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pág. 445.

periódico, que aparecerá todos los domingos, excepto aquellas semanas en que los conciertos se antecedan, a causa de que en él se publicará el programa de aquellos<sup>738</sup>.

La revista sevillana *El Orfeo Andaluz* en su segunda época, 1847-1848, tenía un formato de cuatro páginas a dos columnas y se publicaba semanalmente sin los suplementos de partituras musicales de la primera época. Además, como indica el subtítulo, estaba dedicada a la Sociedad Filarmónica sevillana. Esto fue consecuencia de un convenio firmado por la revista y la Sociedad, por el cual *El Orfeo* reflejaba la actividad de la Sociedad Filarmónica durante estos dos años.<sup>739</sup> El editor y redactor único, Manuel Jiménez, además ocupaba el puesto de violín primero en la orquesta de la Sociedad. En él tendrá la Sociedad a un defensor incansable desde el primer número de la revista. La confluencia de los jóvenes talentos, con el apoyo y la formación que les brinda la Sociedad Filarmónica, daría grandes triunfos a la ciudad:

La Sociedad Filarmónica Sevillana, tal vez una de las más distinguidas que cuenta la España, y sin rebozo lo decimos, más notable que otras muchas que se conocen en algunos países extranjeros, cuenta en su seno con notabilidades musicales, y con un crecido número de jóvenes y entusiastas aficionados, cuyos talentos contribuyen a elevarla a una envidiable altura. Su orquesta, numerosa y escogida, es una de las muchas pruebas de que la nación ibérica no necesita del auxilio extraño [...] <sup>740</sup>.

Gracias a *El Orfeo Andaluz*, al igual que pasó con la *Revista Andaluza* y el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, ha podido obtenerse una valiosa información de la Sociedad Filarmónica Sevillana durante los años 1847 y 1848. En primer lugar, en varias entregas de la revista se publicaron los nombres de los integrantes de la junta directiva, presidida por el Conde del Águila, y la lista general de todos los miembros de la sociedad, muchos de los cuales ya habían sido socios del Liceo, con lo cual nos da información sobre su estatus social; encontramos a destacados músicos del momento, aristócratas y conocidos apellidos de la sociedad sevillana. Entre los integrantes de la cuerda de primeros violines figura Manuel Jiménez, el editor de *El Orfeo Andaluz*.

---

<sup>738</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana, Segunda Época*, (1847), nº 1, pág. 1.

<sup>739</sup> En esta segunda época de *El Orfeo Andaluz* no aparece la fecha de la publicación, sólo el número de la revista y el año. Los ejemplares del año 1847 incluyen el mes en la última página, en los del año 1848 solamente el año. Esto dificulta poder fechar los acontecimientos relatados en la citada revista musical.

<sup>740</sup> JIMÉNEZ, Manuel. "Introducción". *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana, Segunda Época*, (1847), nº 1, pág. 1.

El inicio de la segunda etapa de la revista coincidió con la celebración consecutiva de cinco conciertos, aproximadamente uno al mes, entre octubre de 1847 y marzo de 1848. Este hecho posiblemente fuese fruto del entusiasmo colectivo provocado por el convenio entre la institución y la publicación. En la revista se difundían los ensayos previos de los conciertos de la Sociedad Filarmónica, se anunciaban las horas de los ensayos y el cartel con el programa de los conciertos y, a posteriori, la reseña el evento. Esta incluye la relación de participantes, obras interpretadas y autores de estas, con un comentario detallado de cada una de las intervenciones, aunque este no deja de ser bastante benévolo, hecho habitual de las revistas de las asociaciones. La información es muy valiosa pues ofrece el tipo de repertorio musical, obras y géneros, que se interpretaba en Sevilla en ese momento, a la vez que permite conocer cómo era la enseñanza y los ensayos de la orquesta amateur en la institución. *El Orfeo Andaluz* también aporta información sobre los momentos de incertidumbre, probablemente económica, del Liceo<sup>741</sup>, el resurgimiento con la llegada de los Duques de Montpensier a la ciudad en 1848<sup>742</sup> o el comportamiento social de sus miembros, como fueron las disputas entre Mariano Courtier, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, y Silverio López, director habitual del teatro, por los presupuestos entregados por ambos al Teatro San Fernando para crear una orquesta para la temporada de ópera<sup>743</sup>.

Las noticias de la Sociedad Filarmónica compartían el espacio de la revista con las representaciones de ópera en la ciudad, primero en el Teatro Principal y a partir de diciembre de 1847 en el recién estrenado Teatro San Fernando. También incluye artículos sobre otras sociedades filarmónicas próximas, como las de Cádiz y Écija, y ensayos sobre la situación musical española que continúan las líneas de los que aparecieron en la primera época de la revista. Cada ejemplar termina con la sección “Crónica universal” que incluye breves noticias musicales de Sevilla y de otras localidades españolas y extranjeras.

Respecto a los artículos sobre temas musicales que se insertan en la revista, estos siguen siendo comprometidos con la situación musical del país en general y de Sevilla en particular. Tratan de temas como la enseñanza, la situación de la Sociedad Filarmónica, la afición a la música de los sevillanos o la situación y futuro de la ópera en la ciudad.

---

<sup>741</sup> “Crónica Universal. Sociedad Filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 25, pág. 4.

<sup>742</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario”, *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 36, págs. 1-2.

<sup>743</sup> COURTIER, Mariano. “Aviso saludable”, *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 26, pág. 3.



También consideran que la educación musical y el apoyo a los talentos de los jóvenes es el camino para que la música y la afición por ella prosperen. En los momentos de crisis de la institución se temió que siguiese los pasos de otras asociaciones españolas que al poco tiempo de crearse desaparecieron por causas varias. Así, por ejemplo, en el artículo “La ópera”, Jiménez argumenta que el fracaso de la ópera en Sevilla se debe a factores como la mala calidad de los cantantes y a una mala programación de los empresarios del teatro, y no a la incultura y falta de afición al género del público sevillano<sup>744</sup>. La misma línea sobre la necesidad de cambiar los repertorios de las óperas que se representan en Sevilla sigue el artículo “Porvenir de la ópera en Sevilla”<sup>745</sup>.

Si *El Cisne* supuso el arranque del Romanticismo en la prensa cultural sevillana, *El Orfeo Andaluz* fue el epílogo. Después de esta revista las publicaciones locales tomaron otros derroteros. A partir de ese momento las críticas de los conciertos de la Sociedad Filarmónica y de otros eventos culturales sevillanos continúan en la prensa local como es el caso de *El Correo sevillano: diario de la Tarde* (1852), *El Porvenir* (1852) o la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855) pero ya no ofrecen una información tan detallada de todo lo acontecido en la Sociedad Filarmónica, incluidos los ensayos.

### 2.3.3. *La Revista Musical Española. 1856-1858*

Con el subtítulo *Publicación quincenal de Música y Espectáculos*, Ricardo Wardenburg, pianista miembro de la Sociedad Filarmónica Sevillana, fundó la publicación en Sevilla en 1856. Se trataba de una revista quincenal, con ejemplares de ocho páginas; que ofrecía como suplemento veinticuatro páginas de partituras musicales. Se acuñaba en la imprenta de Juan Moyano y el almacén de música de Pedro Taverner era el encargado de distribuir la revista y las partituras que la acompañaban.

La revista contenía las siguientes secciones: artículos de tema musical, como “De la Música belga”<sup>746</sup> de José Parada y Barreto, “El Órgano”<sup>747</sup>, publicado en *España Artística*, o “Seis días de la semana. Ejercicios preparatorios para piano por W. Krüger”<sup>748</sup>; biografías de músicos europeos con la inclusión excepcional de Tomás Luis

---

<sup>744</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario”, *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº 3, págs. 1-2.

<sup>745</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario”, *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº 9, págs. 1-2.

<sup>746</sup> *Revista Musical Española*, (1856-58), nº 35 y nº 36. HMS, Carp IÑ 22.

<sup>747</sup> *Revista Musical Española*, (1856-58), nº 36.

<sup>748</sup> *Revista Musical Española*, (1856-58), nº 22, pág. 3.

de Victoria; noticias extranjeras procedentes de París, Marsella, Dresde, Londres, Berlín o Milán; y noticias nacionales entre las que destacan las de zarzuela y ópera, las del Teatro Real y las del Conservatorio de Madrid. Durante el primer año de vida de la revista, al final de cada ejemplar aparece la relación de obras que se entregarán a los suscriptores y que también se pueden comprar en la oficina de redacción de la revista. Entre estas solamente encontramos obras de compositores extranjeros y del propio Wardenburg. Estas entregas son muy diferentes de las de *El Orfeo Andaluz* en su primera época, donde la mayoría eran obras de compositores locales.

La publicación de noticias locales fue prácticamente nula. Excepcionalmente, encontramos la crónica del baile celebrado el 23 de noviembre en el Palacio de San Telmo para obsequiar a la Archiduquesa de Austria y a los duques de Aumale<sup>749</sup>. Se trata de una crónica social en la que se describe la decoración del palacio, el buffet que se sirvió y el baile posterior. Es de suponer que al evento estaba invitada la aristocracia sevillana, aunque no se aporta un solo nombre de los asistentes. Ninguna referencia tampoco a la música que se interpretó, ni a la orquesta y los músicos que intervinieron.

El hecho de que esta publicación estuviese dedicada a la música en Madrid y otras capitales europeas, excluyendo por completo noticias locales, puede estar justificado por el interés de acercar al público sevillano la información musical del exterior, a veces inaccesible desde una capital de provincias<sup>750</sup>. Por otra parte, si se tiene en cuenta la posibilidad de los residentes en provincias de suscribirse a publicaciones de Madrid o el extranjero, y también la poca calidad y rigurosidad de algunos artículos escritos por la redacción, podría interpretarse que detrás de esta revista estaba el interés de Ricardo Wardenburg de publicar su propia obra musical.

A finales de 1857 la publicación pasa a manos de José Freyre que, con el título de *Revista Musical Española: Publicación Semanal de teatro, Literatura y Nobles Artes*, cambia la línea editorial de la revista. Por una parte, incluye secciones de literatura y bellas artes, y, por otra, se centra en las noticias musicales sevillanas, siguiendo lo acontecido en la Sociedad Filarmónica y en los teatros de la ciudad<sup>751</sup>. En esta andadura

---

<sup>749</sup> *Revista Musical Española*, (1856-58), nº 4, págs. 3-4.

<sup>750</sup> VARGAS LIÑÁN, María Belén. *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología*. *Op. Cit.*, 2012, págs. 411-412.

<sup>751</sup> *Ibid*, págs. 414-15.

Freyre contó con la colaboración de Manuel Jiménez, el cual bien pudo haber influido en el cambio de orientación de la revista.

#### 2.4. CRÍTICA MUSICAL DE EUGENIO GÓMEZ

En 1842 se estrenó en Cádiz *Las treguas de Toleimada*, segunda ópera de Hilarión Eslava. Días después se publicó en el nº 7 de *El Orfeo Andaluz* una crítica del estreno remitida por Eugenio Gómez a la revista. La reseña es introducida a modo de prólogo por Manuel Jiménez, el redactor de la publicación, con las siguientes palabras:

Con el mayor placer damos cabida en nuestro periódico al juicioso y eminentemente artístico análisis del distinguido profesor Don Eugenio Gómez, el que, si bien en su mayor parte ha sido dirigido a los periódicos de esta capital a ruegos de muchos aficionados para su mayor publicidad, fue, sin embargo, escrito expresamente para nuestras columnas: dice, pues, así [...] <sup>752</sup>.

El escrito de Gómez ofrece un detallado análisis musical de cada uno de las escenas de los tres actos de la ópera *Las Treguas de Toleimada*, segunda de las óperas compuestas por Hilarión Eslava, hecho que demuestra, ahora en el terreno de la música profana, su dominio de las técnicas de composición. También comenta las intervenciones de los solistas y del coro y orquesta, aunque lo más interesante de la reseña tal vez sea su posicionamiento como defensor de la preparación y calidad musical que atesoraban los músicos españoles. Se trata de un claro alegato frente a la crítica que los compositores e instrumentistas españoles recibían de la prensa nacional, pues consideraba que la música española era denostada no sólo fuera de nuestras fronteras sino también en publicaciones madrileñas como *El Conservador*, *El Castellano* o *La Revista de Teatros*.

Eugenio Gómez también expone su temor por el futuro musical español, pues desaparecidas las capillas de música de las catedrales, sin escuelas de música en las capitales de provincias y sin ópera nacional duda del futuro que pueda tener la música española. El artículo acaba con una invitación a los redactores de la *Iberia Musical y Literaria* y a todos los profesores para que desde su posición se unan al esfuerzo colectivo “por la salvación de nuestro arte”. Estas palabras nos presentan a un Eugenio Gómez que, a pesar de residir en Sevilla, comparte la preocupación que otros músicos españoles, como Masarnau o Eslava, tienen respecto a la situación musical de España. Además, toma

---

<sup>752</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “Las Treguas de Toleimada, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”, *El Orfeo Andaluz*, año I, nº 7, (1842), pág. 51-54.

partido en el debate que se estaba librando en la prensa musical sobre el futuro de la música en España posicionándose en la misma postura defendida por Joaquín Espín y Guillén desde la *Iberia Musical* o Manuel Jiménez desde *El Orfeo Andaluz*.

Las palabras de Eugenio Gómez no pasaron desapercibidas en Madrid, la noticia era recogida en la crónica nacional del nº 15 de *La Iberia Musical y Literaria*, 11 de diciembre 1842:

Se ha ejecutado en Sevilla y con un éxito extraordinario la ópera del maestro Don Hilarión Eslava titulada Las Treguas de Tolemaida: con este motivo hemos tenido ocasión de leer en *El Orfeo Andaluz* el artículo crítico de esta ópera, escrito con suma inteligencia y entusiasmo artístico por Don Eugenio Gómez, organista de aquella catedral y profesor distinguido. Nos place sobremanera el que nuestras doctrinas con respecto a defender el honor de la profesión música española, y por consiguiente dar al arte todo el lustre que se merece, prevalezcan con ventaja en el juicio escrito del señor Gómez, y se hayan adoptado en el *Orfeo*<sup>753</sup>.

El 21 de septiembre de 1843 se estrenó en Sevilla *Don Pedro el cruel o Muerte de don Fadrique*, la tercera ópera de Eslava basada en la comedia *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega. Eugenio Gómez volvió a hacer la crítica del estreno de esta ópera, al igual que había hecho con la anterior del mismo autor, aunque en esta ocasión se publicó en la revista madrileña *La Filarmonía* en dos entregas<sup>754</sup>. La reseña comienza con la descripción de la recepción por parte del público del espectáculo:

Se estrenó en la noche del 21 la tercera ópera del Sr. Eslava, con una concurrencia mucho mayor de la que se ha visto en todas las funciones anteriores: desde la introducción empezó el público a dar muestras de aprobación, y siguió aplaudiendo casi todas las piezas de la ópera, especialmente el final del primer acto y la gran aria coreada de D. Fadrique del segundo, que fueron estrepitosamente aplaudidas: en esta fue donde el público entusiasmado pidió la presentación del autor, el cual fue recibido con una salva de aplausos al presentarse como otras veces en el palco de la presidencia<sup>755</sup>.

---

<sup>753</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, nº 15, 11/12/1842, pág. 8.

<sup>754</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”. *La Filarmonía*, año I, nº 6, 9/11/1843, págs. 22-23; “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava (conclusión)”. *La Filarmonía*, año I, nº 7, 16/11/1843, pág. 25. Agradezco a la doctora Belén Vargas Liñán el envío de esta crítica de Eugenio Gómez procedente de una colección particular e imposible de conseguir en ninguna hemeroteca española.

<sup>755</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”. *La Filarmonía*, año I, nº 6, 9/11/1843, pág. 22.

A continuación, comenta la puesta en escena y las intervenciones de solistas y coro antes de pasar a describir detalladamente cada uno de los números de la ópera. Así, de la obertura comenta: “la introducción es precedida de un corto preludio en el que, mezclado con exquisitos trabajos contrapuntísticos, se oye una hermosa pero terrible frase, que dicen los trombones que se repite después en el final del primer acto”<sup>756</sup>. El comentario sobre la calidad musical de la obra termina con la apreciación de que esta ópera de Eslava es la mejor de las tres y el deseo de “verlo figurar al lado de los más célebres maestros de Europa”<sup>757</sup>. La reseña concluye con una defensa de la ópera nacional cantada en español: “el argumento de ella, decíamos nosotros es español; el autor es español; la compañía que la ha ejecutado es española, con la sola excepción de los Sres. Spech y Roda, y sin embargo se ha ejecutado en italiano...”<sup>758</sup>.

Ambos documentos muestran la faceta de crítico de Gómez: presentan a un músico de provincias que está al tanto de los problemas que se debatían en los ambientes filarmónicos, la enseñanza y la ópera nacional, y a la vez a un músico de la Catedral que no duda en entrar en un debate sobre ópera a pesar de la oposición del cabildo al teatro. También es importante que la crítica se publicase en una revista madrileña, trascendiendo así del ámbito local. Por último, muestra la amistad entre Gómez y Eslava, que probablemente se mantuvo de por vida.

### 3. SOCIABILIDAD Y ASOCIACIONISMO EN EL SIGLO XIX

El estudio del asociacionismo hay que encuadrarlo dentro de los estudios más amplios de sociabilidad, una categoría firmemente asentada en la actualidad en la metodología histórica. Aunque el término de sociabilidad aparece en castellano desde mediados del siglo XVIII, en su acepción moderna comenzó a utilizarse en las ciencias sociales en el siglo XX por el sociólogo Georges Gurvich<sup>759</sup>, y posteriormente en el ámbito histórico por Maurice Agulhon<sup>760</sup>. A partir de estos estudios la sociabilidad ha sido un

---

<sup>756</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”. *La Filarmonía*, año I, nº 6, 9/11/1843, pág. 22.

<sup>757</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava (conclusión)”. *La Filarmonía*, año I, nº 7, 16/11/1843, pág. 25.

<sup>758</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava (conclusión)”. *La Filarmonía*, año I, nº 7, 16/11/1843, pág. 25.

<sup>759</sup> GURVICH, George, *La vocation actuelle de la sociologie*. París, Presses Universitaire de France, 1963, págs. 119-248.

<sup>760</sup> Agulhon utiliza el término por primera vez en su estudio sobre las cofradías meridionales dieciochescas. Véase AGULHON, Maurice. *La sociabilité méridionale (Confréries et association dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIII siècle*. 2 vols. Aix-en-Provence, Ed. La pensée Universitaire, 1966. El término lo aplica al siglo XIX en trabajos posteriores: AGULHON, Maurice. “Les associations de puis

concepto muy utilizado, especialmente en la historiografía francesa, italiana y española<sup>761</sup>.

### 3.1. SOCIABILIDAD EN EL SIGLO XIX

La sociabilidad es un concepto muy amplio en el que se integran los aspectos más formalizados o estructurados, generalmente dedicados al mundo de las asociaciones, y los menos formalizados que giran en torno a la vida y las relaciones cotidianas de las personas en contextos sociales. Según Agulhon, la sociabilidad hace referencia a la capacidad humana de relacionarse, de unirse en grupos variables que pueden ser más o menos estables, formales o numerosos. Esta definición, que abarca prácticamente todas las formas de vida colectiva, es una noción transversal que se incluye tanto en la antropología cultural, como en la sociología o en la historia social. Desde el punto de vista de la antropología adquiere importancia la sociabilidad como elemento de creación de identidades y de definición de grupos o clases sociales, una aproximación que a través de la etnomusicología ha ido cobrando cada vez más fuerza en los estudios de musicología<sup>762</sup>.

Es evidente que la sociabilidad no surge en el siglo XIX, pues formas de agrupación humana han existido en todos los contextos culturales, pero sí es cierto que en esta centuria surge un nuevo tipo de sociabilidad aplicado a aspectos culturales y recreativos, que se suele asociar de forma directa con el auge y el predominio de la mentalidad y formas de vida burguesas<sup>763</sup>. De acuerdo con la perspectiva de Bourdieu, entendemos que no es posible una separación entre la sociabilidad política, económica y cultural, ya que todos estos aspectos están directamente relacionados, y el propio concepto de cultura y

---

du debut du XIX siècle”. En AGULHON, Maurice y BODIGUEL, Maryvonne (eds.), *Les Associations au village*. Le Paradou, Actes Sud (Bibliothèque des ruralistes), 1981. Unos de sus trabajos más conocidos es AGULHON, Maurice. *El Círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

<sup>761</sup> GUEREÑA, Jean-Louis. “Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea”. *Hispania*, vol. 63, n° 214, 2003, págs. 409-414.

<sup>762</sup> AGULHON, Maurice, “Les associations depuis du debut du XIX siècle”, *op.cit.*

<sup>763</sup> Existe un amplio número de publicaciones relacionadas con la sociabilidad en la edad contemporánea. Véase: CANAL I MORELL, Jordi. “La sociabilidad en los estudios de la España contemporánea”, *Historia contemporánea*, (1992), vol. 7, págs. 183-208; MARTIN, Luis P. “Nuevos actores en política. Las sociabilidades en la España contemporánea”. *Studia Historia. Historia contemporánea* (2000), vol.18, págs. 201-224; MONTILLA, Xavier. “Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea”. *Estudios de Historia de la educación*, vol. 31, 2012, págs. 339-358; MAZA ZORRILLA, Elena. *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Instituto de Historia de Simancas, 2002; ARNABAT, R. y DUCH, M. (coords.). *Historia de la sociabilidad contemporánea: Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universidad de Valencia, 2014.

su funcionamiento viene a ser una traslación del campo político y social aplicado al mundo de la cultura<sup>764</sup>.

Los espacios de sociabilidad en el siglo XIX tienen un claro componente clasista, y en ellos se puede observar el esfuerzo de la nueva clase dominante, la burguesía, por separarse de las clases trabajadoras, tanto en los aspectos recreativos como culturales. Mientras que la aristocracia dieciochesca había mostrado un amplio interés por la cultura popular claramente representado en el “majismo”, la burguesía intenta, por el contrario, desligarse de las clases más humildes y emparejarse en gustos y ocio con la nobleza. La separación que existía entre la aristocracia y las clases populares era tan grande que no había ningún peligro de mezcla entre ellas; sin embargo, en el caso de la burguesía y de las clases medias, de frecuente ascendencia humilde, la cultura va a ser un elemento importante de distinción y separación de la clase trabajadora, casi tan importante como el factor económico. Álvarez Cañibano, refiriéndose a la música que se interpretaba en el Liceo sevillano, afirma que se ignoraba cualquier tipo de música de inspiración popular “probablemente debido al marcado espíritu clasista, las señoritas sevillanas se guardan de interpretar en público canción alguna que, aunque sea de forma estilizada, les recuerde remotamente las de sus criadas”<sup>765</sup>.

Los ámbitos en los que se desarrolla la sociabilidad decimonónica mantienen elementos de continuidad y de cambio con los del siglo ilustrado. El paseo, que puso de moda la aristocracia en el siglo dieciocho como una imitación de la nobleza francesa, se amplía a la burguesía y se convierte en uno de los lugares de encuentro y reconocimiento social privilegiado. El gusto por el paseo, unido a los cambios demográficos, va a condicionar los espacios urbanos en los que empiezan a surgir paseos y alamedas, como es el caso en Sevilla de la Alameda de Hércules. Si en el paseo, desarrollado en un espacio abierto, predominan más los aspectos visuales, de exhibición y representación simbólica, el café es el espacio cerrado de encuentro y de toma de contacto interpersonal por excelencia en este momento. Los cafés se convierten en el marco de interrelaciones más representativo de la burguesía. Según Agulhon, a partir del café surgieron todas las formas de sociabilización burguesa<sup>766</sup>. El café es un lugar de encuentro abierto que se contrapone

---

<sup>764</sup> BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010, págs 65-84.

<sup>765</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica”. *Op. Cit.* pág. 79.

<sup>766</sup> AGULHON, Maurice, *El Círculo burgués*. *Op. cit.*

al salón aristocrático. Estos elegantes cafés permiten una mayor apertura de público, y se convierten en espacios igualitarios donde pueden desarrollarse un tipo de relaciones más horizontales, a las que tiene acceso libre la burguesía frente al más elitista, exclusivo y vertical salón aristocrático. Estos cafés lujosos se separan de las tabernas de las clases trabajadoras y se convierten en espacios adecuados para las clases socialmente privilegiadas, donde pueden leer la prensa, escuchar música o realizar tertulias. Un ejemplo de café sevillano es el “Gran café suizo”, abierto en 1860, y que sería además el primer lugar donde se proyectó el cinematógrafo en la ciudad<sup>767</sup>.

### 3.2. ASOCIACIONISMO EN EL SIGLO XIX

Junto a estos espacios de sociabilidad no formalizados comienzan a surgir a partir de los años treinta nuevos tipos de asociaciones estructuradas con fines recreativos y culturales. Los motivos por los que se fueron estableciendo estos nuevos tipos de asociaciones fueron muy variados, y, al margen de las circunstancias históricas y políticas, supusieron sobre todo un lugar de encuentro entre las clases poderosas: la fusión cultural de nobleza y burguesía. Indudablemente estos Ateneos, Liceos, Círculos, Sociedades Filarmónicas, etc. aglutinan a las élites sociales, económicas y políticas, alrededor de la cultura que las define y diferencia como estamento poderoso en todos los ámbitos. La relación tan estrecha que se ha establecido entre estas asociaciones y la burguesía y el liberalismo político refleja solo la parte quizá más visible y numerosa de una nueva élite mixta, que intercambia sus aficiones culturales y sociales al margen de los cambios políticos que puedan tener alguna influencia secundaria<sup>768</sup>.

---

<sup>767</sup> MORALES MUÑOZ, Manuel. “La sociabilidad andaluza: un estado de la cuestión”. En MAZA ZORRILLA, Elena. *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, *Op. Cit.*, págs. 57-76; “La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: elementos de permanencia y de tradición”. *Baetica. Estudios de arte, Geografía e Historia*, (1992), vol. 15, págs. 383-395.

<sup>768</sup> Sobre el asociacionismo musical en el siglo XIX en España puede consultarse: GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 223-232; DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210; “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 253-277; GALLEGO, Antonio. “Aspectos sociológicos de la Música en la España del siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº1-2, 1991, págs. 13-31; TORRES MULAS, Jacinto, GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis. *Música y sociedad*. Madrid, Real Musical, 1980; VILLACORTA, Francisco. “Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual”. *Hispania* (2003), vol. 63, págs.415-491. CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *Op. Cit.*, págs. 36-39; LÈCUYER, M. C. “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle”. *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne*, vol. 20, 1994, págs. 48-56.



Dos son los motivos a los que se acude de forma recurrente para explicar el inicio del asociacionismo, o la sociabilidad formalizada, en los años treinta del siglo XIX: la legitimación real del derecho de reunión y asociación, y la vuelta de los exiliados políticos a la muerte de Fernando VII. La mayor parte de los artículos que tratan el tema del asociacionismo en España dan como punto de partida del mismo la publicación de la Real Orden del 28 de febrero de 1839, promulgada durante la regencia de María Cristina, que liberaliza el derecho de reunión y asociación. Los cambios políticos de la regencia de M<sup>a</sup> Cristina propiciaron la vuelta de los exiliados políticos, a los que se considera uno de los factores determinantes de la entrada del romanticismo, y el espíritu liberal al que va asociado en España. A estos dos aspectos generales, hay que unir otra serie de factores que potenciaron el asociacionismo. El laicismo que caracteriza el siglo, que a nivel político y económico puede verse claramente reflejado en la desamortización de Mendizabal, iniciada en 1835. Este laicismo tuvo dos consecuencias importantes: una de carácter general, que adquiere una gran proyección simbólica, y una segunda consecuencia que hace relación a la vida cotidiana de la profesión de músico<sup>769</sup>.

Toda la estética romántica se asienta en un trascendentalismo que traslada elementos ideológicos atribuidos a la religión hacia el arte. De forma paralela a como la religión va perdiendo peso con el final del Antiguo Régimen, se va estableciendo un nuevo culto al arte, identificado con el nuevo tipo de sociedad liberal, burguesa y capitalista, que motiva que éste tenga cada vez una presencia más activa en la sociedad. De ahí que la cultura se convierta en uno de los aspectos predominantes de status social, necesario para las relaciones interpersonales, que funciona como un elemento simbólico de distinción. A partir de este intercambio de poderes entre lo religioso y lo cultural, la literatura y el arte adquieren un nuevo trascendentalismo que será su apoyo y le otorgará su primacía hasta la actualidad; lo cual motivará que en el asociacionismo decimonónico la cultura sea el centro alrededor del que se articula.

A nivel práctico, la desamortización de la iglesia tuvo una fuerte repercusión en la vida de los músicos, provocando el despido de cientos de músicos que empezaron a malvivir. La desaparición o reducción de las capillas catedralicias condujo a la búsqueda

---

<sup>769</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2001), vol. 8-9, págs. 11-16; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39; CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina. “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs. 41-72.

por parte de los músicos de asociaciones que les aseguren una estabilidad económica. A esto hay que unir que a partir de la revolución francesa se inicia un cambio en el mecenazgo de la música, entrando en crisis un sistema que conduce a los músicos a buscar nuevas formas de vida. La paulatina desaparición, o pérdida de peso, del mecenazgo religioso y aristocrático conduce a los músicos a establecer un entramado de relaciones con diversas instituciones para sobrevivir, generalmente en condiciones bastante menesterosas, como se desprende del hecho de la proliferación de conciertos en beneficio de artistas y músicos que pasan por malas circunstancias económicas que recogen las crónicas de la época. La liberación del mecenazgo y la introducción del músico en el nuevo mercado musical, visto desde la perspectiva romántica como una liberación del artista personificado en el mito de Beethoven<sup>770</sup>, a nivel económico marca el inicio de una época de incertidumbre para los músicos. El sistema capitalista aplicado al arte produjo la búsqueda continua de un capital simbólico dentro del campo musical que permitiera sobrevivir a los artistas<sup>771</sup>. De forma paralela a como se glorificaba la supremacía del artista y se instauraba el concepto de genio, un grupo cada vez más amplio de músicos tenía que compaginar una multitud de trabajos para salir adelante, y sin que esto les garantizar en ningún caso la abundancia económica.

Esta situación económica motivó no solo el surgimiento de sociedades cada vez más profesionalizadas de músicos a lo largo de todo el siglo XIX, sino también, y esto es lo más interesante, el establecimiento de un enjambre de relaciones humanas y artísticas que los llevaba a interrelacionar repertorios y gustos por diversos espacios urbanos. En este continuo intercambio entraban tanto las antiguas instituciones, capillas musicales y corte, como las nuevas asociaciones o los teatros y los cafés, como se puede ver claramente reflejado en la vida de Eugenio Gómez, el músico que sirve de hilo conductor a este trabajo. Todo ello crea una uniformidad en el repertorio, que tiende a anular las diferencias entre lo profano y lo sagrado, como se puede observar a través de las continuas críticas de italianismo y de modernismo con las que se ataca gran parte de la música religiosa.

---

<sup>770</sup> COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano: una breve introducción a la música*. Madrid, Alianza música, 2001

<sup>771</sup> BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*. Op. Cit. págs. 85-104.

### 3.3. LAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y MUSICALES: DE LAS SOCIEDADES INSTRUCTO-RECREATIVAS A LAS SOCIEDADES FILARMÓNICAS

Aunque el asociacionismo cultural es, indudablemente, uno de los elementos más característicos de la cultura decimonónica y burguesa, tiene un claro antecedente en España en las Sociedades Económicas de Amigos del País, que fueron apoyadas por el gobierno de Carlos III en el último tercio del siglo XVIII, de acuerdo con el modelo de la primera de estas sociedades, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, fundada en 1765. A diferencia de las sociedades decimonónicas, estas sociedades no eran solo culturales, sino que presentaban una importante atención al desarrollo industrial y económico, y para lograrlo daban una gran importancia a la enseñanza, que en esos momentos estaba mayoritariamente en manos de la iglesia y muy alejada de las necesidades prácticas cotidianas. Desde esta perspectiva, el fomento de la educación científica y de los oficios manuales fue una de sus prioridades, y de forma un poco más colateral el desarrollo de las artes<sup>772</sup>.

Frente a este modelo asociativo, las clases dirigentes decimonónicas optaron por un tipo de asociación en la que predominasen los aspectos culturales y recreativos. Estas sociedades, con sus estructuras rígidamente regladas, son un fiel reflejo de la mentalidad burguesa. El establecimiento de juntas directivas, con diferentes cargos y funciones, de secciones diversas, y de obligaciones y derechos de los socios, trasluce un tipo de organización jerárquica muy reglamentada. Aunque a veces se las haya denominado como igualitarias o democráticas, este igualitarismo hace solo referencia a que es el dinero, como elemento de clasificación y distinción de la nueva organización social, el elemento que permite hacerse socio y, como tal, participar en estas sociedades.

Diversos autores han propuestos varias clasificaciones de las sociedades culturales y musicales, tanto desde el punto de vista organizativo como evolutivo. Canal I Morell sitúa en los años treinta y cuarenta el surgimiento del nuevo modelo asociativo, y marca

---

<sup>772</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39. Sobre el surgimiento de las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII puede consultarse: DEMERSON, Jorge y AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Las Sociedades Económicas del País en el siglo XVIII. Guía del investigador*. San Sebastián, Izarra, 1974. Las diferentes Sociedades Económicas del País han sido tema de estudio en numerosas tesis doctorales; la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País ha sido abordada en: CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *La Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País*, *Op. Cit.*; NOGUERO HERNÁNDEZ, Carlos. *El proyecto económico de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País: 1775-1796*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016; CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio. *La academia de música de la Real Sociedad económica sevillana de amigos del país (1892-1933)*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.

como punto importante el año 1887 en el que se aprueba la Ley de Asociaciones que fomenta el asociacionismo y llega a su momento de mayor esplendor en la Segunda República<sup>773</sup>. Cortizo Rodríguez y Sobrino Sánchez realizan una amplia tipología de sociedades musicales, dividiendo en ocho grupos los distintos tipos de sociedades, si bien las separaciones entre algunas de ellas no están muy claras y no resultan operativas. A grandes rasgos se puede marcar una diferencia importante entre los Ateneos y las Sociedades Filarmónicas de la primera mitad del siglo y las sociedades de música de carácter profesional como Sociedades de Conciertos o Sociedades de Socorro Mutuo que surgen a partir de los sesenta; y, por último, las secciones de música de sociedades obreras<sup>774</sup>.

Casares Rodicio propone tres tipos de asociaciones diferentes en función de su organización, que representan también tres momentos evolutivos, si bien no excluyentes, ya que la aparición de un nuevo modelo asociativo puede convivir con los preexistentes. El primer modelo está representado por las asociaciones particulares, en las que los socios pagan una cuota asociativa, tipo de asociación predominante durante el siglo XIX, especialmente en sus dos tercios centrales. El segundo modelo hace referencia a las asociaciones profesionales o gremiales, desarrolladas como método de autodefensa económico. La separación entre estos dos modelos asociativos no siempre está muy clara, como podrá verse en el estudio posterior que se ha realizado de la Sociedad Filarmónica Sevillana, y en muchas ocasiones las Sociedades Filarmónicas fueron una continuación de los Liceos anteriores, que muestran cómo la música iba adquiriendo una mayor importancia y se convertía en la demanda de ocio principal de la burguesía cultivada. El tercer modelo asociativo que presenta Casares, las sociedades estatales, cae ya fuera de los límites del presente estudio. La Sociedad Nacional de Música, fundada en 1915, representa para Casares un punto de inflexión del regeneracionismo musical realizado a través del Estado. En ella se puede ver el fruto de un proyecto intelectual, en el que participan todas las élites culturales y económicas, intelectuales, burguesía y nobleza. El significativo año de 1915, en el que coincide el estreno del *Amor brujo* de Falla, sirve como punto de partida de la batalla intelectual liderada por Salazar que propone una nueva

---

<sup>773</sup> CANAL I MORELL, Jordi. “La sociabilidad en los estudios de la España contemporánea”. *Historia contemporánea*, vol. 7, 1992, págs. 183-208.

<sup>774</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”, *Op. Cit.*, págs. 11-16.

concepción musical, como “gran arte”, que se irá imponiendo y que aparta a la música definitivamente de muchas de sus características decimonónicas<sup>775</sup>.

Estas visiones proyectan una idea de progreso en el asociacionismo musical, como una evolución desde la música de salón, predominante en las primeras asociaciones como el Liceo, hacia una música que se va centrando cada vez más en el gran repertorio instrumental, de forma simultánea a como se profesionaliza e intelectualiza. De esta forma, el valor atribuido a muchos de los Liceos de los años treinta y cuarenta se plantea desde la historiografía como un fin instrumental, como una primera concienciación burguesa respecto a la música, un primer paso en un camino ascendente que iría conduciendo a sociedades cada vez más musicales, más profesionales y, sobre todo, con un repertorio más artístico.

Se observa un proceso de evolución en las sociedades según se va desarrollando el siglo, cuyo factor más sobresaliente es el proceso de profesionalización del arte. En este camino evolutivo se pueden establecer tres etapas: una primera etapa que se inicia en la década de los años treinta, con el surgimiento de las primeras sociedades multi artísticas, como los Liceos; una segunda etapa, desde finales de los años cuarenta en adelante, en la que aparecen sociedades específicamente musicales, como las Sociedades Filarmónicas; y una última etapa, a partir de los años sesenta y setenta, en la que surgen Sociedades de Conciertos y Cuartetos.

Los liceos suponen un tipo de organización intermedia entre el funcionamiento del arte en el Antiguo Régimen y su nueva función dentro de la sociedad burguesa. Aunque se les suele considerar como el inicio del asociacionismo burgués, esto hace referencia más a las personas que participan en ellos y a los espacios en los que se desarrollan que a la ideología que los anima. Los dos elementos que los unen con el salón aristocrático son: la función educativa y la participación activa de los socios en las representaciones. Los liceos, en el campo de la enseñanza y especialmente en el de la música, vienen a suplir la falta de una educación artística alternativa al de las capillas catedralicias y la corte para la clase burguesa. Se trata de un tipo de asociaciones instructo-recreativas en las que sigue presente el diletantismo activo, y por tanto una concepción del arte como una actividad social participativa, que irá desapareciendo a

---

<sup>775</sup> CASARES RODICIO, Emilio. “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs.313-322.

medida que el oxímoron mercantilismo y trascendencia se vaya imponiendo en el arte de acuerdo con la nueva mentalidad capitalista, lo que conducirá a un proceso de profesionalización y de subdivisión entre el “gran arte”, sublime y especializado, y el “arte burgués o de salón”, cercano y participativo<sup>776</sup>.

Según Alonso González, la organización económica de estas sociedades instructo-recreativas se basaba en las contribuciones de los socios, que pagaban una suscripción por formar parte de la sociedad, y además se podía asistir libremente a los espectáculos pagando una entrada sin necesidad de ser socio. Con las cuotas de los socios se sufragaban a los profesores de las diferentes secciones, además del resto de gastos de la asociación, como el alquiler del local, etc. En el caso de los liceos, las secciones de música estaban siempre presididas por los músicos más importantes de la ciudad, a los que se les otorgaba la cátedra de música, como ocurrió en el Liceo de Madrid con Mariano Rodríguez Ledesma o en el sevillano con Hilarión Eslava o el propio Eugenio Gómez. La función de estas cátedras era sobre todo instruir a los socios para que pudieran participar en las actividades musicales<sup>777</sup>.

El repertorio de las veladas musicales de estas sociedades instructo-recreativas es un fiel representante de lo que se ha denominado como música de salón, una música destinada a desaparecer de los repertorios cuando en el siglo siguiente se consolidase el concepto de “obra de arte”. La historiografía, hasta fechas recientes, planteó una visión de la música del XIX regida por unos criterios estéticos del siglo XX, que consagró obras más cercanas al público actual que al decimonónico<sup>778</sup>. Una historia de la recepción situaría los repertorios propios de estas veladas como la música representativa de las clases privilegiadas de la época, la música que no solo escuchaban, sino que practicaban, y con la que se sentían claramente identificados. Este repertorio se analizará más detenidamente al hablar de los conciertos del Liceo sevillano, a grandes rasgos se caracteriza por la unión

---

<sup>776</sup> Algunos trabajos sobre los liceos españoles son: PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005; AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. “Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)”. En MARÍN LÓPEZ, Javier *et al* (coords.) *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, págs. 1081-1092; SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel. “El Liceo Artístico y Literario de Zaragoza en la prensa local (1839-1846)”. En NAVAL, M. Ángeles *Cultura burguesa y letras provincianas (Estudios sobre el periodismo en Aragón entre 1834 y 1936)*. Zaragoza, Mira Editores, 1993, págs. 83-97.

<sup>777</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

<sup>778</sup> DAHLHAUS, Carl. *La música del siglo XIX*. Madrid, Akal, 2014.

entre la música vocal e instrumental, la prioridad de la primera, y la sumisión de la música instrumental a adaptaciones de arias operísticas o músicaailable.

Según Alonso González, gracias a los Liceos la burguesía pudo aproximarse al repertorio operístico, cuando en muchas ciudades españolas no había programación estable de ópera. Los conciertos solían comenzar con una pieza instrumental a la que indistintamente se solía denominar sinfonía u obertura, manteniendo una confusión terminológica que había sido habitual durante todo el siglo anterior y que denotaba todavía el carácter de introducción que mantenía la sinfonía respecto a otras piezas musicales. En los casos en los que no se disponía de suficientes instrumentistas, esta sinfonía podía interpretarse a cuatro manos al piano. Dentro del repertorio predominaba la música vocal solista, con arias, cavatinas y dúos de óperas italianas. Los coros tenían un papel menos importante, si bien era frecuente que las secciones concluyeran con coros formados por los socios interpretando fragmentos también de óperas italianas. De música vocal española se solían ejecutar arias de zarzuelas y canciones españolas o andaluzas, siendo este un repertorio habitual en el siglo que gozaba de mucho éxito. Respecto a la música instrumental su repertorio se ceñía a dos ámbitos: música de bailes, especialmente valeses y rigodones para piano; y caprichos, rondós, fantasías o variaciones realizadas sobre temas operísticos, piezas en las que aparecían ciertas dosis de virtuosismo. En los conciertos eran en su mayor parte los socios los intérpretes de las obras, que previamente habían sido ensayadas con los músicos responsables de las cátedras de música<sup>779</sup>.

Las críticas hacia las primeras sociedades instructo-recreativas, principalmente a los Liceos, parten de sus mismos coetáneos. Desde los años cuarenta empiezan a aparecer críticas centradas principalmente en dos aspectos: su carácter social y su excesiva dedicación a las representaciones dramáticas. En opinión de Alonso González:

Se las acusaba de haber traicionado sus fines, abandonando los intereses artístico-musicales en beneficio de los intereses sociales. Así la música era tan solo un adorno imprescindible, un pretexto para adular a los aficionados y diletantes. Los convencionalismos sociales parecían haber terminado con la euforia artística de la década anterior<sup>780</sup>.

---

<sup>779</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

<sup>780</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

Innegablemente las sociedades son el punto de encuentro de la burguesía y parte de la nobleza, y su carácter recreativo y social es importante. Con frecuencia se ha aludido a que la falta de salones adecuados por parte de la burguesía para realizar reuniones sociales, a emulación de la nobleza, fue uno de los condicionantes que llevó a la creación de estas sociedades. Así, las sociedades se convirtieron en una representación urbana y burguesa del salón aristocrático, donde además de la parte artística, los bailes tuvieron una fuerte presencia. Aunque en los objetivos de sus *Constituciones* se citase en primer lugar a la cultura, la realidad era mucho más amplia que el atribuido al concepto humanista de cultura, y más cercano al concepto de cultura antropológica. Las sociedades son espacios de relaciones sociales, en los que se pueden cerrar negocios o emparejar los jóvenes con sus pares sociales, pues si bien las sociedades son abiertas, la suscripción económica funciona como medio selectivo. Las actividades musicales ocupan un lugar muy significativo dentro de las sociedades, las veladas literario-musicales y los conciertos tienen una importante función social. La música es uno de los principales elementos de encuentro y de cooperación entre los sexos, ya que en ella la participación de las mujeres es mucho más amplia que en otras actividades. La mayor parte de los socios eran jóvenes, que encontraban en las asociaciones un lugar de diversión y encuentro apropiado a los convencionalismos de la época.

El segundo punto de crítica a las sociedades es su excesiva dedicación a las actividades dramáticas. En 1944, en un artículo en *La Iberia Musical*, Soriano Fuertes achacaba la decadencia de las sociedades madrileña a su excesiva dedicación al arte dramático, que las convertía en una suerte de teatros caseros que profanaban el arte dramático y quitaban el trabajo a los verdaderos actores<sup>781</sup>. Muchos de los esfuerzos se centraban en la representación de óperas italianas y zarzuelas, empresa para la que difícilmente estaban preparados los socios.

Según Cortizo Rodríguez y Sobrino Sánchez, a mediados de los años cuarenta entran en crisis estas sociedades instructo-recreativas. La llegada de los moderados al poder, se suele situar como una de las causas principales de su desaparición, debido a la represión de los años 1846-1848 hacia el espíritu asociativo y liberal de estas sociedades. Sin embargo, por encima de los vaivenes políticos, lo que comenzaba a entrar en crisis

---

<sup>781</sup> “Estado de nuestras sociedades artísticas en Madrid”, *La Iberia Musical*, nº 7 (55-I-1844). Citado en *Ibidem*.



era una concepción del arte participativa y recreativa, frente a su consideración profesional y mercantilista. La promulgación del Real Decreto orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro español de 1849 es un claro reflejo de esta nueva mentalidad, en la que las presiones de los empresarios y los artistas profesionales tuvieron un gran peso. Mediante este decreto el gobierno impuso un impuesto de trescientos a quinientos reales a las sociedades que realizaran en sus salones representaciones dramáticas, equiparando el impuesto de las sociedades y el de los teatros, lo cual llevó a una situación económica insostenible a estas sociedades<sup>782</sup>. La opinión es compartida por Alonso González quine concluye que:

Las sociedades recreativas, por tanto, fueron víctimas de las convenciones sociales, las dificultades económicas, la presencia excesiva de lo lúdico y lo festivo en detrimento de una auténtica labor instructora y de una capacidad de liderazgo artístico, el diletantismo, el abuso de las actividades dramáticas descuidando otras alternativas y, finalmente, la represión política y el moderantismo isabelino<sup>783</sup>.

La desaparición de las sociedades instructo-recreativas dio paso a un tipo de sociedades exclusivamente musicales, cuyo ejemplo más representativo son las Sociedades Filarmónicas y las Sociedades Líricas, que empiezan a proliferar en todas las ciudades desde finales de los años cuarenta. Estas sociedades son un reflejo de la importancia que la música había tenido en los Liceos y de cómo, aunque pudieran desaparecer otro tipo de reuniones artísticas, la música siguió siendo, junto con las representaciones dramáticas, el centro del ocio decimonónico. Nagore Ferrer cita uno de sus posibles orígenes en el prestigio intelectual que la música llegó a tener en el siglo XIX: “Las abstractas ideas estéticas del romanticismo pasan a la práctica en la forma de una consideración ideal de la sublimidad de la música”<sup>784</sup>. Por contra, después del estudio de la actividad musical en Sevilla, se considera que durante la mayor parte de la centuria siguió predominando una visión recreativa y lúdica de la música, tanto en la ciudad como en otras capitales españolas.

---

<sup>782</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Op. Cit.*, págs. 11-16.

<sup>783</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

<sup>784</sup> NAGORE FERRER, María. “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pág. 212.

Las Sociedades Filarmónicas que van apareciendo en diferentes ciudades desde finales de los años cuarenta suponen un paso intermedio entre la organización artística del Antiguo Régimen y la nueva concepción mercantilista del arte. En estas sociedades se produce un proceso de especialización, son solo sociedades musicales, y de profesionalización; pero todavía en ellas tiene cabida la enseñanza y, en la mayor parte de los casos, como no existe un número de profesionales suficiente para formar las orquestas tiene que suplirse con aficionados. El repertorio suele ser muy parecido al que se interpretaba en las veladas musicales de los Liceos, aunque se empieza a notar una mayor inclinación hacia la música instrumental, representante por excelencia de lo que acabará consagrándose como el “gran arte musical”.

Las Sociedades Filarmónicas seguían muy de cerca el funcionamiento en cuanto a la música de los Liceos. Tenían dos funciones básicas: la formación musical y ofrecer a los socios actividades musicales. Estas sociedades fueron una fuente de ingresos para los músicos profesionales, si bien la escasez de instrumentistas hizo que todavía en algunas ocasiones siguieran actuando los socios. Es sobre todo a partir del sexenio revolucionario cuando las Sociedades Filarmónicas se profesionalizan totalmente, conduciendo de forma decidida hacia un modelo de diletantismo pasivo.

Las Sociedades Filarmónicas comienzan a aparecer desde mediados de los años cuarenta, justo a partir del momento de la extinción de la mayor parte de los Liceos. Dos de las primeras Sociedades Filarmónicas que aparecen en 1845 son la Sociedad Filarmónica de las Palmas de Gran Canarias<sup>785</sup> y la Sociedad Filarmónica de Sevilla que se estudia en este capítulo. No existen grandes diferencias en cuanto al repertorio musical de Liceos y Sociedades Filarmónicas. Todavía a mediados de siglo el repertorio de la música clásica es desconocido, y habrá que esperar hasta los años sesenta, con el surgimiento de La Sociedad de Conciertos de Madrid (1863) y la de Sociedad de Cuartetos (1862), para que la música instrumental sinfónica y de cámara vayan introduciéndose<sup>786</sup>.

---

<sup>785</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Historia de la sociedad filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canarias, Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

<sup>786</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs.149-194; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 125-148.

Por imitación, las clases más humildes siguieron estos modelos y crearon sus propias sociedades musicales, muchas de ellas centradas en la música coral, ya que se consideraba el canto coral un medio de educación de la clase obrera. La importancia de la música coral en las asociaciones burguesas es muy limitada, a diferencia de lo que ocurre en otros países europeos, se suele circunscribir a la interpretación de algunos coros operísticos. Mientras que en el modelo musical burgués predomina el virtuosismo y lucimiento individual, la canción colectiva se asocia pronto a las clases populares, a diferencia de las sociedades corales que proliferaron en los países germanos y anglosajones que eran predominantemente burguesas. La idea de moralización y educación de la clase trabajadora a través de la música va unida al fomento de la música coral. Es en Cataluña, especialmente con los coros de Clavé a partir de los años cincuenta, donde se asienta esta filosofía<sup>787</sup>.

Por último, las Sociedades de Conciertos reflejan el tipo de institución más moderna que se perpetuará en el siglo siguiente. Su establecimiento muestra la consolidación del cambio de ideología artística que se había ido introduciendo desde principio de siglo: el culto al arte representado en un diletantismo pasivo y reverente; y el cambio en los repertorios, en los que la llamada “música de salón” es sustituida por las grandes obras clásicas<sup>788</sup>.

### 3.3.1. *El asociacionismo en Sevilla*

Si desde la Edad Media la enseñanza musical en Sevilla estuvo principalmente vinculada a la capilla musical de la Catedral, el siglo XIX fue testigo del surgimiento de iniciativas laicas para la enseñanza musical, los primeros centros privados de enseñanza musical y las sociedades. Según Carreras López, desde principios del siglo XIX la progresiva demanda musical de la burguesía urbana fomentó la enseñanza particular y la fundación de las primeras academias privadas. Ejemplo de ello fueron las que se abrieron en Madrid en 1805 y 1816. La primera de ellas fue creada por Manuel Sardina, bajonista de la capilla real, y en ella se impartía una formación básica destinada a niños de hasta

---

<sup>787</sup> NAGORE FERRER, María. “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Op. Cit.*, págs. 211-226.

<sup>788</sup> Para un estudio del funcionamiento de estas sociedades puede consultarse: SOBRINO SÁNCHEZ, RAMÓN. “La Sociedad Filarmónica de Madrid, un modelo de Sociedad profesional”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs. 125-148; GARCÍA VELASCO, Mónica. *Op. Cit.*, págs.149-194; SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Almudena. “La sociedad de Música Clásica di Camera”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs.195-210.

quince años y adultos aficionados. En 1816 sería José Nonó quien fundase otra escuela de música que, cerrada entre 1822 y 1829 debido a la inestabilidad política del país, se mantuvo hasta 1832, cuando tuvo que clausurarla definitivamente por la competencia del Real Conservatorio de Música de Madrid, fundado en 1831<sup>789</sup>. En Sevilla también existió esta demanda formativa desde principio del XIX. Así, el 26 de marzo de 1806 se anuncia en el *Correo de Sevilla* la primera academia de música creada en Sevilla. En esta academia, situada en la calle San Eloy, se impartía enseñanzas de “música, fortepiano, guitarra, violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, fagot, bajón, trompa y clarín”<sup>790</sup>. Años después, en el seno de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, fundada en 1775 durante la etapa del asistente Olavide, surge la iniciativa de fundar una Academia Filarmónica. La propuesta partía de los organistas de la Catedral, Manuel Sanclemente y Eugenio Gómez y seguía el modelo educativo de otra existente en Cádiz dirigida por el pianista Sixto Pérez, utilizando para ello el método Logier de piano<sup>791</sup>. El proyecto se anunció el 6 de junio de 1820 en el *Semanario Político Mercantil* de Sevilla:

Aviso al público. Los Señores Don Manuel de Sanclemente, Prebendado y primer Organista de la Santa Iglesia Catedral, y Don Eugenio Gómez, segundo Organista de la misma, se apresuran a anunciar a este ilustrado Público que habiendo estado en Cádiz con objeto de examinar el establecimiento Filarmónico de los Señores Pérez, Peichler y Cía. han visto las ventajas que sobre los métodos antiguos ofrece el nuevo sistema de Música de Don Juan Bernardo Logier [...] así en la parte práctica del piano, como en la teoría, armonía y composición; y deseando cooperar por su parte a que se haga más extensible un método tan sabiamente combinado [...] han sido asociados a la Compañía de los Señores Pérez y Peichler, teniendo la satisfacción que dichos Señores confíen a su dirección la Academia Filarmónica que se establecerá en esta Ciudad, como lo anuncia el Diario Mercantil de Cádiz del 10 y 20 del mes pasado. [...] <sup>792</sup>

---

<sup>789</sup> CARRERAS, Juan José, CASCUDO, Teresa y ALONSO, Celsa. “Modernización musical y cultural nacional (1830-1860)”. En CARRERAS, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 404-406.

<sup>790</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, Sociedades Musicales y Filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1875)”, *Op. Cit.*, págs. 63-69.

<sup>791</sup> John Bernhard Logier (1777-1864) patentó en 1814 el Chiroplast, molde en forma de puño con cinco agujeros donde se introducían los dedos y que se deslizaba a lo largo de dos barras paralelas al teclado del piano. El artilugio, que limitaba el movimiento del brazo y de la muñeca, fue diseñado por Logier para adquirir una correcta técnica de ejecución en el piano. SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara editor, 1990, págs. 84-85.

<sup>792</sup> *Semanario Político Mercantil de Sevilla*. 6/06/1820. Citado en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo artístico y literario”, *Op. Cit.*, págs. 73-80.

Años después, en 1834, se instauró en esta Sociedad la cátedra de música a instancia de Manuel María del Mármol<sup>793</sup>. Es decir, las primeras iniciativas laicas de enseñanza musical Sevilla en cierta medida surgieron al amparo de las sociedades multidisciplinarias y, salvo excepciones, fueron iniciativas de los músicos de la catedral. En opinión de Salas Villar:

El ascenso de la enseñanza privada sirvió para paliar, en parte, la mala situación de los clérigos que integraban las escuelas catedrales y monacales desprendidos de sus puestos por el proceso de desamortización eclesiástica, efectuado desde principios de siglo y acentuado en 1836 con las leyes de Mendizábal<sup>794</sup>.

Respecto al asociacionismo, en Andalucía se desarrolla un tipo de sociabilidad y de asociaciones muy similares a las del resto de España. Bernal y Lacroix han realizado un acercamiento a la sociabilidad andaluza a través de los casinos, por considerarlos una de las formas más representativas de lo que se llama “*maison de hommes*”<sup>795</sup>. En su análisis de los casinos sevillanos ponen como ejemplo el Real Círculo de Labradores y Propietarios de Sevilla, fundado en 1859, como un espacio privilegiado de sociabilidad de las élites sevillanas que sirvió como modelo para otras ciudades. Morales Muñoz estudia los distintos tipos de asociaciones musicales andaluzas y las divide en sociedades recreativo-culturales con sección de música, sociedades filarmónicas y sociedades corales y orfeones<sup>796</sup>. Es decir, incluye en esta clasificación a las asociaciones instructo-recreativas que reunían diferentes disciplinas, entre ellas la música, como fue el caso de los liceos.

A partir de la década de los treinta, se produce un afianzamiento de la burguesía que va a impulsar la creación de sociedades musicales. A este respecto, Carreras López opina que:

Si a finales del siglo XVIII eran los músicos profesionales los que solían organizar las academias y sociedades donde pudieran tocar los aficionados, en los años treinta del siglo XIX la situación se invierte. Ahora son los aficionados los que organizan los conciertos.

---

<sup>793</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, “Academias, Sociedades Musicales y Filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1875)”. *Op. Cit.*, 1991, págs. 63-69.

<sup>794</sup> SALAS VILLAR, Gemma. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos de piano”. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, nº XV, 1-2, 1999, págs. 9-55.

<sup>795</sup> BERNAL, Antonio y LACROIX, Jacques. “Aspects de la sociabilité andalouse. Les associations sevillans (XIX-XX Siècles)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XI, 1975, págs. 435-507.

<sup>796</sup> MORALES MUÑOZ, Manuel. “Sociedades Musicales y Cantantes en Andalucía (1843-1913)”. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 20, 1994, págs. 57-66.

[...] El concierto adquirió así, una relevancia estética, social y económica desconocida hasta entonces en España, apareciendo en su organización, junto con la vieja aristocracia, los representantes de la nueva burguesía financiera<sup>797</sup>.

Álvarez Cañibano sitúa en la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País el origen de las sociedades decimonónicas posteriores<sup>798</sup>. Varias fueron las asociaciones en las que participaba la música que se fundaron en Sevilla a partir de ese momento: el Liceo Artístico y Literario (1838), La Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento (1844), La Sociedad Filarmónica de Sevilla (1845), La Asociación Artística-Filarmónica *Santa Cecilia* (1850), La Sociedad Lírica *La Sevillana* (1861), La Sociedad de Conciertos<sup>799</sup> y Sociedad Filarmónica la Esperanza (1871) y La Sociedad Sevillana de Cuartetos (1872)<sup>800</sup>.

Auspiciada por la Sociedad Económica de Amigos del País y la Academia de Buenas Letras, se funda en 1844 la sociedad Sevillana de Emulación y Fomento. En ella se organizaban actividades musicales, entre el repertorio de sus conciertos destacaron la zarzuela y las arias de ópera de Verdi. En 1855, en el seno de esta sociedad, se crea un nuevo Liceo Artístico, Científico y Literario, con el violinista José Ignacio Miró y el pianista Tomás Gómez<sup>801</sup> al frente de la sección de música<sup>802</sup>. La sociedad estaba integrada por miembros de la alta burguesía y aristocracia, al igual que ocurría en el Liceo Artístico y Literario y la Sociedad Filarmónica Sevillana, las dos asociaciones que se estudiarán en este apartado. De hecho, entre sus socios encontramos a José Pedro Alcántara Liaño, Antonio Benítez, Francisco Rodríguez Zapata y Juan José Bueno,

---

<sup>797</sup> CARRERAS, Juan José, CASCUDO, Teresa y ALONSO, Celsa. “Modernización musical y cultural nacional (1830-1860)”, *Op. Cit.*, pág. 419.

<sup>798</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica”. *Op. Cit.*, págs. 73-80.

<sup>799</sup> Sobre los orígenes, fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos puede consultarse DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*

<sup>800</sup> Sobre el asociacionismo musical en Sevilla véase ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, págs. 63-69; OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en Sevilla durante 1850-1860”, en *Laboratorio de Arte* nº 10, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 505-520; VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs 47-54; “Sevilla (España) en el siglo XIX: la música sinfónica”, *Anuario GRHIAL*, Universidad de Los Andes, enero-diciembre, (2008), nº 2, págs 51-64; *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2.010.

<sup>801</sup> Tomás Gómez fue el maestro de coros de la compañía de ópera del Teatro San Fernando de Sevilla entre los años 1872-74. MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 234, 236 y 238.

<sup>802</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, págs. 63-69.

antiguos miembros de la sección de literatura del Liceo, o a los pianistas y compositores José Miró<sup>803</sup> y Antonio Canto<sup>804</sup>.

Otras sociedades similares fueron: la Asociación Artística-Filarmónica de Santa Cecilia (1850) que cuenta con una orquesta de músicos profesionales y aficionados; la Sociedad Lírica La Sevillana (1861), formada por una compañía con treinta y seis cantantes e instrumentistas que se dedica al repertorio lírico<sup>805</sup>; o la Sociedad Filarmónica La Esperanza (1871) fundada en el barrio de Triana, dirigida por Manuel Vargas Cardó, estaba dedicada al repertorio lírico y a la música de baile<sup>806</sup>.

La Sociedad de Conciertos y la de Cuartetos suponen ya un cambio en el modelo. Ambas están dirigidas por profesionales de la música, y en ellas queda reflejado el cambio de conceptualización que se opera a finales de siglo alrededor de la música, igual que en las sociedades homónimas madrileñas<sup>807</sup>.

#### 4. EL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE SEVILLA

El primer liceo español fue el Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en 1837 por José Fernández de la Vega, joven culto y de familia noble que conoce a los principales artistas y literatos del momento. De hecho, la primera sede fue la propia casa de su fundador, en cuyo estudio organizaba tertulias a las que asistían los artistas y literatos más relevantes de la capital. Según Pérez Sánchez, en la institución se dieron cita “artistas, literatos, músicos, actores, nobles y personajes de la clase media, todos ellos

---

<sup>803</sup> En la lista general de socios de la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento de 1869 José Miró figura como socio corresponsal. *Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, Lista general de los señores socios de la misma, en 29 de noviembre de 1869*. Sevilla, Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, Imp. y librería, 1869. Desde el momento de la fundación de la sociedad y hasta 1852 Miró residía en Cuba. En 1852 se instaló en Madrid donde ocupó una cátedra de piano en el Conservatorio hasta 1868. Sobre José Miró ver ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Op. Cit.

<sup>804</sup> Antonio Canto era organista de la parroquia del Pópulo. GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pág. 445. *Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, Lista general de los señores socios de la misma, en 29 de noviembre de 1869*. Sevilla, Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, Imp. y librería, 1869, 8 págs., BNE R/416000 (16). Sobre esta sociedad véase: CANO PAVÓN, José Manuel. “La Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento: aproximaciones a su historia”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 83, nº 254, 2000, págs. 11-23.

<sup>805</sup> *Reglamento de la sociedad Lírica titulada La Sevillana*. Autorizada por el Sr, Gobernador de la provincia en año de 1861. Sevilla, junio de 1870. AMS Colección Alf. 643-4.

<sup>806</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. Op. Cit., págs. 63-69.

<sup>807</sup> Un representativo trabajo monográfico de la Sociedad Sevillana de Conciertos es DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Opus. Cit.

unidos por una afición y un deseo comunes, impulsar el desarrollo artístico del país”<sup>808</sup>. Aunque de existencia breve, pues la sociedad se disolvió en 1851, fue la principal institución cultural del Madrid romántico, y su crisis y posterior desaparición pudo estar motivada, entre otras cuestiones, por la desaparición del espíritu romántico que lo generó a mediados del siglo<sup>809</sup>.

En su estudio Pérez Sánchez deja claramente documentado que el Liceo madrileño fue el primero, fundado en 1837, y que, a imitación de este modelo, a partir de 1838 comenzaron a proliferar los liceos en las capitales de provincias con la misma estructura y organización que el Liceo madrileño, aglutinando a los artistas y eruditos de cada capital<sup>810</sup>. El primero en aparecer fue el Liceo de Valencia, que se constituye el 11 de marzo de 1838<sup>811</sup>. Un mes después, el 9 de abril de 1838, se funda el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, uno de los ejemplos más representativos de la influencia que la burguesía tenía en la ciudad en los años treinta. Frente a esta opinión, Alonso González, en su artículo sobre las sociedades románticas, cita al Liceo de Valencia como el más antiguo, adelantándolo en un año al Liceo madrileño. Según esta autora el Liceo valenciano se fundaría en 1836, al año siguiente el de Madrid y en 1838 aparecerían los Liceos de Barcelona, Sevilla y Murcia<sup>812</sup>.

#### 4.1. EL FUNCIONAMIENTO DEL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE SEVILLA

##### 4.1.1. *Fundación del Liceo Artístico y Literario de Sevilla*

El Liceo Artístico y Literario de Sevilla tiene su germen en 1828, momento en que, según el cronista Velázquez y Sánchez, surgió en la ciudad una iniciativa de renovación en las artes<sup>813</sup>. Este movimiento, en el que participaron literatos como Francisco Rodríguez Zapata (1813- 1889) y Manuel María del Mármol (1769-1840), pintores como Antonio Cabral Bejarano (1798-1861) y Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806- 1857), y escultores como Juan de Astorga (1779- 1849), inició una etapa

---

<sup>808</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 24.

<sup>809</sup> *Ibíd*, págs. 19-24.

<sup>810</sup> *Ibíd*, págs. 305-330.

<sup>811</sup> Sobre el Liceo de Valencia véase GALBÍS, Vicente. *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

<sup>812</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, pág. 24.

<sup>813</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 348.



histórica muy activa de la cultura sevillana que, si bien se vio especialmente reflejada en las letras con la organización de la “nueva escuela poética sevillana”<sup>814</sup>, se hizo extensiva a otras facetas artísticas. Consecuencia de esto también fue la aparición en Sevilla, a partir de 1837, de las revistas mencionadas en el apartado segundo de este capítulo que, con un contenido misceláneo, estaban dedicadas a la literatura en particular y al arte en general.

En este entorno cultural, un año después de la creación del Liceo Artístico y Literario de Madrid y por iniciativa de Serafín Estébanez Calderón (1799-1867)<sup>815</sup>, se constituye el Liceo Artístico y Literario de Sevilla la noche del 9 de abril de 1838. El hecho de que el Liceo sevillano fuese uno de los primeros en aparecer estuvo motivado, además de por la atmósfera cultural sevillana antes mencionada, por la vinculación de algunos de los miembros del Liceo madrileño, como es el caso de los pintores José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) y Antonio M<sup>a</sup> Esquivel, con su ciudad natal<sup>816</sup>. Los artistas y literatos sevillanos del momento querían emular las reuniones que en el siglo XVII congregaron en el taller de Francisco Pacheco, o en la casa de los duques de Alcalá, a poetas, humanistas y artistas de la ciudad. Así consta en la crónica de José Velásquez y Sánchez del año 1838:

El fausto movimiento literario y artístico, que hicimos notar en el capítulo IX del Libro tercero de este volumen, continuando en rápida progresión a favor del impulso revolucionario, innovador y atrevido, rompiendo las tradiciones, en cuanto constituyen rutina, y buscando espacios nuevos con esa movilidad inquieta de los espíritus, agitados en una atmósfera febril, creó la necesidad de restablecer entre literatos y artistas aquellas reuniones, que en el siglo XVII hicieron de Sevilla nueva Atenas, congregando en casa de Don Juan de Arguijo, en el taller de Francisco Pacheco, y en la morada de los duques de

---

<sup>814</sup> PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “*El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes* (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”. *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, págs. 141-177.

<sup>815</sup> Serafín Estébanez Calderón fue un escritor costumbrista, poeta y crítico que llegó a ser diputado de las Cortes, ministro, consejero de Estado y senador. En 1830 se instaló en Madrid donde colaboró con el *Correo Literario y Mercantil* bajo el seudónimo de *El Solitario*. En 1838 ocupó el puesto de jefe político de Sevilla, fundando ese mismo año el Museo de Pintura y Escultura y la Biblioteca Provincial. Sobre Estébanez Calderón, entre otros trabajos, puede consultarse: ALCÁZAR MORIS, Federico del. “Serafín Estébanez Calderón: una vida entre legajos, infolios y viejos libros”. *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, nº 5, 2003, págs. 177-189; ANDRÉS, Gregorio de. “La colección de manuscritos del literato Serafín Estébanez Calderón en la Biblioteca nacional”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 14, 1991, págs. 79-98.

<sup>816</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 311.

Alcalá, a los poetas, críticos, humanistas, pintores y escultores, con los eruditos, los estudiosos y los afectos al cultivo de letras y de artes<sup>817</sup>.

La institución, que se crea como “una sociedad artística y literaria, que tiene por objeto el cultivo de las letras y bellas artes”<sup>818</sup>, reunía a artistas, literatos y eruditos. Al igual que pasaría en otros liceos provinciales, siguió la organización y estructura del Liceo madrileño. Su sede inicial era el antiguo convento de San Pablo<sup>819</sup>, aunque sus veladas musicales se organizaban a veces en otras sedes como el Museo de Bellas Artes<sup>820</sup> o la Casa de la Lonja<sup>821</sup>.

La misma noche que se constituyó el Liceo tuvo lugar la primera de las sesiones públicas de la institución en el salón del ex convento de San Pablo, reunión a la que asistieron los integrantes de la sección de música. Entre ellos se encuentran músicos de la catedral, como el maestro de capilla, Hilarión Eslava, o el organista segundo, Eugenio Gómez, y músicos del teatro como el primer violín José Courtier:

A Cabral Bejarano y a Esquivel, pintores que representaban la originalidad, emancipándose de las copias de Murillo, a Rossi y a Bécquer, que marcaban tipo en el dibujo litográfico y en los cuadros de costumbres, a Romero y a Roldán, que comenzaban a distinguirse, a Domínguez Bécquer (Fig. 24) y a Rodríguez, jóvenes de grandes esperanzas, se unieron Barrón, paisista notable, Cortés<sup>822</sup>, Jiménez, y otra pléyade, a la sazón desconocida en sus disposiciones felices. El maestro de capilla en la iglesia catedral, Don Hilarión Eslava, los profesores Gómez, Rodríguez, Courtier, Palatines, Noriega, Rueda, con otros reputados en el arte, compusieron el círculo filarmónico de la asociación proyectada, y una sección literaria, de que nos ocuparemos separadamente, prestó su concurso a la creación del *Liceo Sevillano*, que se estableció en un salón del ex convento dominico de San Pablo, inaugurando sus útiles sesiones públicas en la noche del lunes, 9

---

<sup>817</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 482-483. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Diferencias. Revista del CSM “Manuel Castillo” de Sevilla*, 3ª época, nº 4, 2014, págs. 81-117.

<sup>818</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de Mayo de 1839*. Capítulo primero. “Del liceo en general y de los socios”, Art. 1º, Sevilla, Imprenta de D. J. H. Dávila y compañía, 1839, pág. 3.

<sup>819</sup> Actual Iglesia de la Magdalena.

<sup>820</sup> El Museo de Bellas Artes de Sevilla fue fundado por Real Decreto el 16 de septiembre de 1835 como museo de pintura con las obras procedentes de los conventos y monasterios desamortizados por la ley de Mendizábal. Tiene su sede en la Plaza del Museo y ocupa el antiguo convento de la Merced Calzada. <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/?lng=es> (consultado 12-2-2017).

<sup>821</sup> Actual edificio del Archivo de Indias.

<sup>822</sup> Debe tratarse de Andrés Cortés y Aguilar, que había sido alumno de Cabral Bejarano en la Escuela de Tres Nobles Artes desde 1825.

de Abril, que ejercieron benéfica influencia en los adelantos de la cultura en esta metrópoli<sup>823</sup>.



Figura 24. DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Valeriano (1833-1870). *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* (1862). Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla. N° de Inventario: DJ1286P

A pesar de la presencia de músicos en la sesión pública inaugural del Liceo, la sección de música de la institución no se constituyó hasta el 7 de junio de 1838, participando en la sesión pública del día siguiente, el 8 de junio, con la intervención al piano de Eugenio Gómez y José Navarro<sup>824</sup>.

#### 4.1.2. *El reglamento del Liceo (1839)*

Las *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla* fueron aprobadas en la Junta General celebrada el 22 de mayo de 1839, un año después de la creación de la

---

<sup>823</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 483. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.

<sup>824</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. “Liceo artístico Literario”, *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, n° 3, 17/6/1838, pág. 36.

institución, y se publicaron el 23 de septiembre de ese mismo año<sup>825</sup>. Están firmadas por José María Benjumea (1786-1858)<sup>826</sup>, presidente de la institución en ese momento, y por el poeta Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875) y el organista primero de la Catedral Manuel Sanclemente, secretarios primero y segundo respectivamente. Este es el único documento original del Liceo que se ha localizado en los archivos de la ciudad, sin que se haya podido constatar si este reglamento rigió el funcionamiento de la institución durante todos los años de su existencia, o, como pasó en el homónimo madrileño, hubo posteriores reformas.

El documento sigue las pautas de las *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid* de 1838<sup>827</sup>. Su contenido, un total de sesenta y dos artículos, está agrupado en cinco capítulos. En el capítulo primero “Del Liceo en general y de los socios” se define el Liceo como “una sociedad artística y literaria, que tiene por objeto el cultivo de las letras y bellas artes”<sup>828</sup>. También se determinan las tres secciones en las que se dividía, la frecuencia de celebración y contenido de las sesiones públicas o privadas, la obligación de los profesores de entregar trabajos a la asociación, los cuales serían propiedad del Liceo, y los cauces que regían, gobernaban y administraban la asociación<sup>829</sup>. El capítulo segundo “de los socios, su admisión, derechos y obligaciones” hace referencia a los diferentes tipos de socios que tenía la institución, la forma de ingresar en ella, sus derechos y sus obligaciones<sup>830</sup>. El capítulo tercero “de las secciones” describe el funcionamiento interno de cada una de las secciones. La Junta Gubernativa del Liceo debía velar porque los trabajos que todas las secciones estaban obligadas a presentar al Liceo se llevasen a cabo con la calidad adecuada. Cada sección tendría su propio reglamento, estando el presidente encargado de darlo a conocer. Se determinaría el número de cátedras y se escogería a los profesores que las impartiesen entre sus socios de

---

<sup>825</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839*. Sevilla, Imprenta de D. J. H. Dávila y compañía, 1839. El documento original se conserva en el FAUS, sign. H Ca. 023/047.

<sup>826</sup> José María Benjumea Vecino (Puebla de Cazalla 1786-Sevilla 1858) era terrateniente y ganadero. Llegó a ser senador del reino y consejero real de agricultura.  
<http://ariasdereyna.com/portada/genealogia/Benjumea-JoseMaria-ind2091118421.htm> [consultado 7/10/2018]

<sup>827</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 57-72.

<sup>828</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839, Op. Cit.*, Art.1º, pág. 3.

<sup>829</sup> *Ibid*, Art. 1º-5º, págs. 3-4.

<sup>830</sup> *Ibid*, Art. 6º-14, págs. 4-5.

méritos<sup>831</sup>. El capítulo cuarto “de las juntas” estipula los diferentes tipos de juntas o reuniones que, a lo largo de cada mes, se celebraban en el Liceo Artístico y Literario: la Junta General, las sesiones de competencia y estudio públicas, y las sesiones de competencia y estudio privadas<sup>832</sup>. Por último, el capítulo quinto “del gobierno y administración del Liceo” define que el gobierno y la administración del Liceo es responsabilidad de la Junta Directiva<sup>833</sup>.

#### 4.1.3. *Los órganos de gobierno*

Según consta en *Las Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla*, el Liceo se rige por la Junta General, se gobierna por la Junta Directiva y se administra por los encargados de la contabilidad<sup>834</sup>.

La Junta General se celebraba una vez al mes y en ella tenían voz y voto todos los socios. Los temas a tratar eran la revisión de las cuentas del mes anterior, los asuntos de interés general propuestos por la directiva y cualquier otra propuesta hecha por un socio. En las *Constituciones* no se especifica el procedimiento para las votaciones ni los trámites que deben seguir los socios para hacer propuestas, para ello se debieron usar las pautas seguidas en otros liceos, lo más probable es que se siguiese el procedimiento del Liceo madrileño. La Junta General de cada mes estaba compuesta por los socios presentes ese día en el acto. No obstante, para la celebración de la Junta General mensual era necesaria la asistencia de un mínimo de seis personas<sup>835</sup>.

El gobierno y la administración del Liceo era responsabilidad de la Junta Directiva. Sus integrantes se escogían por votación en una Junta General convocada expresamente para ello en el mes de diciembre, ocupaban el puesto para el que habían sido designados durante un año y podían ser reelegidos en sucesivas convocatorias. Las atribuciones de la Junta Directiva del Liceo eran estudiar las solicitudes de admisión de los nuevos socios, velar por el cumplimiento de los reglamentos del Liceo y por la prosperidad de la institución, ejecutar las resoluciones de la Junta General y administrar los fondos del Liceo, encargándose de su recaudación y distribución.

---

<sup>831</sup> *Ibid*, Art. 15-30, págs., 5-8.

<sup>832</sup> *Ibid*, Art. 31-41, págs. 8-10.

<sup>833</sup> *Ibid*, Art. 42-62, págs. 10-14.

<sup>834</sup> *Ibid*, Art. 5º, pág. 4.

<sup>835</sup> *Ibid*, Art. 33, pág. 8.

La Junta Directiva estaba compuesta por los siguientes cargos: un presidente, un vice-presidente, tres consiliarios, un contador, un tesorero, dos secretarios, un conservador y un bibliotecario archivero. Las funciones del presidente eran presidir las Sesiones Generales y de estudio desde su mesa y las públicas desde su asiento, dirigir los debates de las juntas, representar al Liceo, convocar las juntas, firmar la correspondencia y autorizar los pagos. Además, convocaba las reuniones de las Juntas Generales, concedía el turno de palabra a los socios que quisieran intervenir en un debate y podía suspender o disolver la reunión si lo consideraba conveniente. El vice-presidente sustituía al presidente en ausencia de este. Los tres consiliarios eran los presidentes de cada una de las secciones. Constituían el enlace comunicativo entre la dirección del Liceo y la sección a la que representaban, encargados de transmitirle a esta las resoluciones de la Junta Directiva. El contador estaba encargado del libro de cuentas en el que se controlaba la entrada y salida de fondos de la institución que provenía de la cuota de los socios. Recibía a principio de cada año la lista de socios y, sucesivamente, anotaba las altas y bajas de socios que se producían. El tesorero recaudaba y custodiaba los fondos del Liceo. También legitimaba los pagos de la institución, teniendo para ello que contar con el visto bueno del secretario, el presidente y el contador. Los dos secretarios elaboraban y custodiaban las actas de las juntas del Liceo, llevaban la correspondencia, redactaban los escritos y documentos del Liceo, controlaban el libro de socios actualizando la lista de integrantes y comunicaban las resoluciones del Liceo y de la Junta Directiva. Eran iguales en atribuciones, pudiendo repartirse el trabajo. No obstante, en las reuniones actuaba como secretario el más antiguo. El conservador cuidaba la ornamentación, llevaba la cuenta de los gastos parciales del Liceo, hacía propuestas al presidente o a las juntas de mejoras para la asociación, preparaba el local para las sesiones y las dirigía siguiendo las instrucciones del presidente. Por último, el bibliotecario archivero custodiaba los libros y los documentos del Liceo y debía realizar un inventario al final de cada año.

En el nº 1 de la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* se publica la configuración de la Junta Directiva del Liceo escogida en marzo de 1841<sup>836</sup>. Los cargos elegidos para el siguiente mandato fueron: presidente, Miguel García Chacón; vice-presidente, el Conde de Montelirios; tesorero, Pedro Ibáñez; contador, Benito Escalante;

---

<sup>836</sup> Esta es la única relación de los cargos de la Junta Directiva del Liceo que se han encontrado en la prensa sevillana de la época.

secretario primero, José María Fernández; secretario segundo, Juan Colom y Colom; conservador, Miguel García Carbajal; y bibliotecario, Ángel de Vargas<sup>837</sup>.

#### 4.1.4. *Los Socios del Liceo*

Según la información extraída de las *Constituciones* del Liceo, en la institución existían dos clases de socios: en primer lugar, los socios de mérito, grupo formado por literatos, pintores, escultores y músicos de reconocido prestigio que deseaban pertenecer al Liceo y contribuir con sus obras y su enseñanza; y, en segundo lugar, el resto de los socios, aficionados de la aristocracia y burguesía sevillanas que querían asociarse, y podían ser alumnos de las diferentes secciones artísticas. Además, podían tener cabida en la institución socios corresponsales de otras provincias o del extranjero. Los datos se corroboran con las reseñas de la prensa de la época.

Esta división de los socios contradice la opinión de Alonso González sobre la diferenciación entre los socios de mérito y los socios contribuyentes, en las que marca una diferencia entre la nobleza y la burguesía: “De hecho, los liceos y las sociedades ‘artístico-musicales’, aunque sostenidas por la burguesía, estaban apoyadas por la nobleza, en tanto *socios de mérito* que se distinguían de los *socios contribuyentes*”<sup>838</sup>. Tal y como aparece en las *Constituciones* del Liceo sevillano se deduce que los socios de mérito eran los profesores de las distintas secciones, y los artistas que colaboran con sus obras. El mérito en este caso sería más una cuestión artística que de prestigio social, y en cierta medida intentaba solventar las necesidades económicas de los artistas.

La cuota que debía abonar cada socio era de cuarenta reales al inscribirse y veinte reales al mes. Los socios de mérito estaban exentos de pagar dicha cuota siempre que, a cambio y según conste en el reglamento de cada sección, lo hagan con la aportación de sus obras. Dejarían de pertenecer al Liceo aquellos socios que no abonasen durante dos meses la cuota y los socios de mérito que rechazasen realizar por tres veces los trabajos impuestos por el Liceo. No existe constancia de remuneración económica a los socios de mérito por las clases que impartían y por su participación en los conciertos o sesiones públicas mensuales. Se sabe que en el Liceo madrileño los cuadros expuestos se vendían,

---

<sup>837</sup> “Liceo de Sevilla”. *Revista Andaluza*, nº 1, (1841). Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, págs. 45-48, FAUS., A J/123-126.

<sup>838</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

por lo que cabe suponer que en el sevillano pasase lo mismo<sup>839</sup>. Igualmente cabe esperar que los profesores de la sección de música obtuviesen beneficio de alguna manera, bien directamente, recibiendo parte de la entrada a los conciertos por su intervención y de las cuotas de los socios por las clases que impartían, o de manera indirecta, pues la pertenencia a la institución aumentaba su prestigio y, con ello, la posibilidad de ser contratados como profesores particulares o músicos en la ciudad.

Todos los socios podían inscribirse en la sección que deseasen, teniendo derecho a asistir a todas las reuniones privadas del Liceo y opción a las entradas que se repartían para asistir a las Sesiones Públicas. A su vez, tenían derecho a expresar sus opiniones y a votar en cualquier asunto de las secciones a las que perteneciesen, excepto en los asuntos facultativos en los que sólo votaban los socios de mérito.

#### 4.1.5. *Las secciones del Liceo*

El Liceo Artístico y Literario de Madrid se componía de seis secciones: la primera de literatura, la segunda de pintura, la tercera de escultura, la cuarta de arquitectura, la quinta de música y la sexta de adictos. Las cinco primeras debían contribuir con sus trabajos a la institución y la sección de adictos estaba integrada por socios benefactores, pues asistían como público a las veladas organizadas por el Liceo y contribuían a su sostenimiento con una inscripción de cien reales y una mensualidad de veinte<sup>840</sup>. El Liceo sevillano siguió la organización del madrileño, aunque unificó las artes plásticas y la arquitectura en una única sección. De este modo, las tres secciones en las que en 1838 se dividía eran: la primera de literatura, la segunda de pintura, escultura y arquitectura, y la tercera de música. Posteriormente, en 1841, se añadió una cuarta sección, la dramática. Cada sección tenía su propio reglamento, siendo responsabilidad del presidente de la sección darlo a conocer al presidente del Liceo<sup>841</sup>. El Liceo de Granada siguió el mismo organigrama que el sevillano, organizándose en tres secciones y añadiendo la sección dramática en 1841<sup>842</sup>.

---

<sup>839</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

<sup>840</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.

<sup>841</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla*, *Op. Cit.*, Capítulo tercero, págs. 5-8.

<sup>842</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Op. Cit.*, págs. 17-39.



En el mes de diciembre, se elegía la Junta Gubernativa de cada sección integrada por un presidente, un vice-presidente, un consiliario y dos secretarios que ocuparían estos puestos durante el año siguiente, debiendo obligatoriamente ser socios de méritos el presidente, el consiliario y un secretario. La Junta Gubernativa debía velar porque los trabajos que todas las secciones estaban obligadas a presentar al Liceo se llevasen a cabo con la calidad adecuada. Dentro de ella existía una comisión, la Junta Facultativa, formada por el presidente y el secretario socio de mérito, responsable de estudiar las cualidades de los aspirantes a socios de mérito. A partir de estos informes se determinaban el número de cátedras y se escogía a los profesores que las impartirían entre sus socios de méritos.

No se ha encontrado documentación sobre los socios que pertenecieron a las distintas secciones del Liceo. A pesar de ello, se ha podido hacer una relación de buena parte de estas personas a través de las crónicas de las sesiones públicas en las que participaron.

#### 4.1.6. *Sección de literatura*

En 1838 la sección estaba encabezada por los escritores románticos Ángel de Saavedra “Duque de Rivas” (1791-1865) y un jovencísimo Gabriel García Tassara (1817-1875), quien sólo estaría en los inicios del Liceo sevillano, pues en 1839 se traslada a Madrid. Es de suponer que ambos fuesen socios de mérito y que incluso ocupasen las cátedras de la sección, aunque no se especifica este dato en la prensa de la época consultada. Los periodistas José Amador de los Ríos<sup>843</sup> y Juan José Bueno y Leroux<sup>844</sup> también eran miembros de esta sección. El primero era el encargado de realizar las crónicas de las Sesiones Públicas del Liceo para la revista *El Cisne* y el segundo era el director de la publicación; con lo cual, desde un principio, y a pesar de no contar el Liceo sevillano con un periódico propio hasta 1841, las sesiones públicas de la institución se narran desde dentro, con el componente de falta de objetividad que ello conlleva.

---

<sup>843</sup> Era el redactor encargado de realizar la crónica de las Sesiones Públicas del Liceo para la revista *El Cisne. Periódico Semanal de literatura y bellas artes*. En 1843 fundó la revista *La Floresta Andaluza*, en los formatos de diario, periódico semanal y revista mensual. Ver apartado segundo de este capítulo.

<sup>844</sup> Juan José Bueno y Leroux (Sevilla 1820-1881). Literato representante del costumbrismo andaluz y Fundador y director de *El Cisne* en 1838 y *El Nuevo Paraíso* en 1839. Ver apartado 1 de este capítulo

También encontramos a personas de la aristocracia como Salvador Bermúdez de Castro<sup>845</sup> o Javier Valdelomar y Pineda<sup>846</sup>, a políticos como Miguel Tenorio, y a miembros de la burguesía sevillana como Pedro Alcántara Liaño, José Montadas, Félix de Uzuriaga y Valle y los señores Ojeda y Liñán. En años sucesivos aparecen nuevos nombres de personas que participaban en las sesiones públicas, prueba de que aumentaba el número de alumnos de la sección. En 1839 se incorporaron a la sección los señores Córdoba, de la Puente Apezechea, Benítez, Núñez, Arenas, Adán, Coello, Herrero y un joven Francisco Rodríguez Zapata y Álvarez; en 1840 Cañete; y en 1841 Juan Miguel Arrambide, Gomes Acebes, Antonio Montadas y Estrella<sup>847</sup>. Frente a esta lista de socios, solamente se han encontrado referencias de tres mujeres socias: Carmen Bueno alumna en 1838, la señorita Calero en 1839 y Carolina Coronado en 1841.

Junto con Rosalía de Castro, Coronado fue una de las más importantes escritoras románticas, además de intérprete del piano y del arpa, publicó un libro de poesías en 1852 y escribió novelas y obras teatrales<sup>848</sup>. Su vida y su obra han sido abordados en numerosos trabajos monográficos que referencian su vinculación al Liceo de Madrid y a *La Iberia Musical*, además de otros datos relevantes de su biografía como su amistad personal con Isabel II<sup>849</sup>. Por lo tanto, es destacable la presencia de Carolina Coronado en esta relación de nombres pues ninguna de las fuentes consultadas hace referencia a su participación en el Liceo de Sevilla. Se conservan varios retratos y fotografías de Carolina Coronado, entre ellos el que Federico de Madrazo realizó en 1855 (Fig. 25).

---

<sup>845</sup> Salvador Bermúdez de Castro y Díez, I Duque de Ripalda, I Duque de Santa María y I Marqués de Lema.

<sup>846</sup> Hermano de Julio Valdelomar y Pineda, II Barón de Fuente de Quinto, también escritor y poeta.

<sup>847</sup> En las reseñas de la prensa no se solía mencionar los nombres propios de los socios, solamente sus apellidos.

<sup>848</sup> CORONADO, Carolina. *Poesías Carolina Coronado*. Madrid, s.e., 1852; *Anales del Tajo: Lisboa Carolina Coronado*. Lisboa, Lallemand Frères, 1875; *Jarilla*. Madrid, Imp. Y Fundición de M. Tello, 1873.

<sup>849</sup> MANSO AMARILLO, Fernando. *La obra literaria de Carolina Coronado*. Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989; TORRES NEBRERA, Gregorio. *Carolina Coronado*. Mérida, Editorial de Extremadura, 1986; FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen. *La familia de Carolina Coronado: los primeros años en la vida de una escritora*. Almendralejo, Badajoz, Ayuntamiento de Almendralejo, 2001. PORPETTA, Antonio y JIMÉNEZ FARO, Luz María. *Carolina Coronado: apunte biográfico y antología*. Madrid, Torremozas, 1983; NARANJOS SANGUINO, Miguel Ángel. “Carolina Coronado”. *Revista de estudios extremeños*, Vol. 67, nº 3, 2011, págs. 1747-1750.



Figura 25. MADRAZO Y KUNTZ, Federico de (1815-1894). *Carolina Coronado* (ca. 1855). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo del Prado, Madrid, POO4451.

En las veladas artístico-literarias, o sesiones públicas, del Liceo se programaban alternativamente las intervenciones musicales de la sección de música con las de literatura. Todos los poemas de los miembros de la sección de literatura eran recitados por otros miembros de la misma sección. Esto se refleja en la reseña que de los Ríos hizo de la sesión pública celebrada el 25 de mayo de 1838. En ella se relacionan los poemas recitados en la reunión, entre otros por un joven Gabriel García Tassara, para acabar felicitando al responsable del Liceo de Sevilla:

La sección de literatura no desmintió el concepto que teníamos formado de antemano, y el mayor elogio que podemos tributarle, es el entusiasmo que le demostró la ilustrada concurrencia en la lectura de sus producciones.

El Señor Liaño leyó una composición titulada *Los Recuerdos*, cuyos versos son buenos en general. Sólo tenemos que decirle que deseche el tono oscuro y pausado con que lee, y entonces le aseguramos mayores aplausos. El Señor Tassara lo hizo de unas quintillas, *El Sauce del Señor Bermúdez de Castro*, que nos gustaron sobremanera. El Señor Tenorio leyó *El Soldado* del Sr. Monti, y nos ha parecido en su totalidad buena composición. El Señor Ojeda lo verificó de *El Sepulcro* del Señor Tassara, y a pesar de no haber percibido con claridad algunas estrofas, por la agitación con que fueron leídas, nos agradó infinito.

El Señor de los Ríos leyó una composición, *El Duelo*, de la señorita Doña Carmen Bueno, muy linda y bien tocada: aconsejamos a esta laudable joven, que no deje de vibrar las sonoras cuerdas de su entusiasta lira<sup>850</sup>.

En la sesión celebrada el 1 de junio de 1838 destacó, de la sección de literatura, la intervención del Duque de Rivas recitando un poema propio, *Fragmentos a la catedral de Sevilla*<sup>851</sup>. El peso y autosuficiencia de la sección en los inicios del Liceo se demostró en la sesión celebrada el día 15 de junio, pues la sección de literatura fue la única en participar ese día<sup>852</sup>.

#### 4.1.7. Sección de pintura, escultura y arquitectura

La importancia de esta sección se ve reflejada en el hecho de que las exposiciones de pintura del Liceo de Sevilla eran mensuales frente a las anuales que se organizaban en el madrileño<sup>853</sup>. Por lo tanto, las obras eran presentadas al público en cada sesión pública junto a la participación de las secciones de literatura y música, lo cual demuestra la importancia y la intensa actividad de los pintores del Liceo hispalense. No es de extrañar, pues en ella encontramos a pintores de la escuela sevillana del siglo XIX<sup>854</sup>, representantes del costumbrismo andaluz, como socios de mérito de la sección: Antonio María Esquivel (1806-1857), Antonio Cabral Bejarano (1798-1861), Manuel Barrón y Carrillo (1818-1884), José Domínguez Bécquer (1805-1841), Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) y José Roldán y Martínez (1808-1871). Entre los alumnos están Romero<sup>855</sup>, Manuel Rodríguez<sup>856</sup>, Manuel Montalbán, Salvador Rossi y Gutiérrez, Rasgado, Agustín Mendoza y Luis Durán.

---

<sup>850</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. "Liceo Artístico, Literario". *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 3/6/1838, págs. 11-12.

<sup>851</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. "Liceo Artístico Literario". *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 3, 24/6/1838, pág. 36.

<sup>852</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. "Liceo Artístico Literario". *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 4, 24/6/1838, pág. 48.

<sup>853</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 312.

<sup>854</sup> Sobre la escuela sevillana de pintura del siglo XIX puede consultarse: VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, El autor, 1981; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación provincial, 1985; ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2008.

<sup>855</sup> Debe tratarse de José María Romero y López (1815-1880). Pintor romántico que desarrolló su actividad artística en la ciudad de Sevilla, en la que se cree que nació y murió, aunque no existe constancia documental. Destacó como retratista, especialmente de niños, aunque también realizó obras de temática religiosa, campo en el que se le considera un continuador de Murillo.

<sup>856</sup> Manuel Rodríguez Guzmán (m. 1866)

En el nº 1 de *El Cisne* se publicó la reseña que de los Ríos hizo de la sesión del viernes 25 de mayo de 1838. En ella destacaron los cuadros expuestos de Antonio Cabral Bejarano, Manuel Barrón y Carrillo, José Bécquer, Joaquín Bécquer y José Roldán y Martínez, pintores en los que el crítico ve la influencia de Murillo y Velázquez. Es bastante probable que uno de los cuadros expuestos para la ocasión fuese la copia que Cabral Bejarano hizo del cuadro de Murillo *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* (Fig. 26):



Figura 26. CABRAL BEJARANO, Antonio (1798-1861). *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, copia de MURILLO, Bartolomé Esteban (ca. 1840). Óleo sobre lienzo, 111 x 78,50 cm. Madrid, Museo del Romanticismo, CE7319.

La sesión, verificada el viernes 25 del pasado, ha correspondido ciertamente a los deseos de todos los amantes de las ciencias y de las artes. La concurrencia estuvo brillantísima, y las producciones artísticas han puesto un nuevo laurel en las sienas de sus autores. Los cuadros presentados en la exposición llamaron la atención general, y nos trajeron a la memoria la época de los Murillos y Velázquez<sup>857</sup>.

---

<sup>857</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. “Liceo Artístico, Literario”. *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 3/6/1838, págs. 11-12.

En el número seis de la misma revista, publicado el 8 de julio, el editor relata lo acontecido en la sesión pública del mes anterior, celebrada el día 30 de junio de 1838, por El Liceo. Para la ocasión se presentó una nueva exposición organizada por la sección de pintura que tuvo una gran acogida por parte del público. En ella participaron, además de Esquivel, Barrón, Roldan y Cabrera, algunos jóvenes alumnos de la entidad como José María Romero y un joven apellidado Rodríguez:

[...] La sección de pintura dio una muestra de la fecundidad, y el gusto que caracteriza a los hijos del Guadalquivir, y son tantos los lienzos expuestos en esta noche, que para hacer una minuciosa descripción de ellos serían insuficientes los estrechos límites de nuestras columnas; pero, a pesar de todo, nos atrevemos a hacer una reseña, aunque leve, de los que más han llamado nuestra atención<sup>858</sup>.

En el nº 1 de *El Paraíso*, la crónica de la sesión del Liceo del viernes 28 de septiembre del mismo año, se hace eco de una nueva exposición de pintura, en esta ocasión estuvo dedicada a mostrar el trabajo de los alumnos de la sección de pintura:

Liceo. El de esta ciudad estuvo brillante en la exposición verificada el viernes último del mes anterior. En ella admiramos los adelantos de la pintura en este país, bajo la dirección de tan acreditados ingenios, y estamos ciertos de que los discípulos, que, salen de esos maestros, serán un día la gala del suelo andaluz<sup>859</sup>.

De las reseñas de las sesiones públicas del Liceo consultadas destaca la intensa actividad de la sección de pintura, no sólo reflejada en la frecuencia de sus exposiciones, sino también en la cantidad de trabajos que se presentaban en cada una de ellas. La producción pictórica es bastante intensa si se compara con otros liceos, como es el caso del madrileño. Por otra parte, la relevancia de la escuela sevillana de pintura del siglo XIX dentro del panorama español, así como sus representantes más destacados, ha sido profusamente abordada en numerosos trabajos, pero en ninguno de estos casos se hace referencia a su vinculación, aunque fuese durante un periodo relativamente corto, con el Liceo de Sevilla.

---

<sup>858</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. "Liceo Artístico Literario". *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 6, 8/7/1838, págs. 71-72.

<sup>859</sup> "Álbum". *El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 7/10/1838, págs. 11-12.

#### 4.1.8. *Sección de música*

En la sección musical del Liceo participan profesionales de diferentes sectores musicales de la ciudad. Por una parte, coinciden músicos de la catedral hispalense, como el maestro de capilla Hilarión Eslava y los organistas Manuel Sanclemente y Eugenio Gómez, con músicos de la plantilla del teatro, como el director de orquesta José Courtier, su hijo, el violinista Mariano Courtier, o los pianistas José Miró y José Navarro. En las veladas del Liceo estos músicos profesionales, socios de mérito de la institución, actúan como intérpretes, dando a conocer sus obras y presentando al público a sus alumnos más destacados. En estos conciertos también participa la orquesta del Liceo, orquesta amateur integrada por profesores y alumnos de la institución: músicos aficionados entre los que se encontraban aristócratas, diplomáticos y miembros de la burguesía sevillana. Aunque es probable que lo hubiese sido desde los inicios del Liceo, existe constancia de que, en 1841, Hilarión Eslava, el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, era el director de la sección filarmónica del Liceo de Sevilla, lo cual queda reflejado en la crónica de José Velásquez y Sánchez de ese año:

Al regreso de la compañía lírica hacia fines de agosto se dispuso la ejecución de la ópera *El solitario del Monte salvaje*, argumento de una popular novela del vizconde de Arlincourt, y participación brillante del maestro Don Hilarión Eslava, director de la sección filarmónica del Liceo Sevillano [...] <sup>860</sup>.

Los pianistas que más participaron en las sesiones públicas fueron Eugenio Gómez y José Navarro. Las intervenciones de Hilarión Eslava y Manuel Sanclemente fueron ocasionales, probablemente cuando sus obligaciones en la catedral se lo permitían. Otro socio de mérito era José Miró, quien por estas fechas ya era un pianista reconocido internacionalmente, su participación coincidía con las visitas que hacía a la ciudad. Durante la gira que el pianista realizó por España y Portugal, entre 1842 y 1843, José Miró actuó varias veces en el Teatro Principal de Sevilla y una, de la que haya constancia, en el Liceo sevillano. En esta ocasión interpretó unas improvisaciones a cuatro manos sobre temas de ópera junto con Eugenio Gómez <sup>861</sup>.

Los socios de mérito de la sección de música del Liceo tenían el compromiso de desempeñar la enseñanza y suministrar una composición original e inédita cada tres meses

---

<sup>860</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 536.

<sup>861</sup> ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo. Op. Cit.*, pág. 486.

para el álbum de la institución<sup>862</sup>. Estas obras se publicarían en el periódico del Liceo, si lo hubiese<sup>863</sup>. Según los datos aportados por las crónicas de la prensa, en las sesiones públicas del Liceo, la sección de Música es la que más participaba. De los datos extraídos de las actuaciones en público, teniendo en cuenta que es posible que no todos los socios interviniesen en estos conciertos, puede deducirse el incremento progresivo del número de alumnos de esta sección y, por extensión, el interés por la música de la burguesía y aristocracia sevillana, hasta el punto de que este arte se convertirá en el centro de sociedades futuras.

A pesar de que a la sesión inaugural del Liceo Artístico del 9 de abril de 1838 asistieron músicos, la sección de música no se constituyó hasta el 7 de junio, fecha desde que la sección participó en los conciertos públicos, o sesiones públicas, organizados por el Liceo. En la sesión pública del día siguiente, 8 de junio de 1838, ya participaron profesores de la sección de música, los pianistas Gómez y Navarro. El primero interpretó una *Fantasia*; sin que en la crítica se haga referencia a la autoría de la pieza, cabría esperarse que la obra fuese del propio Eugenio Gómez. Navarro interpretó dos obras virtuosísticas propias: unas variaciones sobre un tema de *La Parissina* y un *Potpurri* sobre motivos de óperas. La crónica termina con dos anuncios: la visita al Liceo sevillano del mejor pianista español del momento, es de suponer que se refiere a José Miró, y la creación de un Liceo en Cádiz como extensión del sevillano, lo cual demuestra la estrecha relación que existió entre los liceos de ambas provincias:

La de música aumentó el lucimiento de la última con melodiosas composiciones. El Sr. Gómez desempeñó al piano una hermosa *fantasia* con la habilidad y limpieza de ejecución conocida ya de sus conciudadanos, y fue sumamente aplaudido. También lo fueron unas variaciones sobre un tema de la *Parissina* compuestas por el Sr. Navarro, y un *Pot-purri* sobre motivos de varias óperas, interpolado con aires nacionales del mismo profesor. Nos consta que la sección de música se había instalado el día anterior de la reunión, y que le fue imposible toda otra combinación. Más nos atrevemos a esperar que muy en breve tendremos el gusto de oír al primer pianista de España. Sabemos que se trata de instalar en Cádiz un Liceo, levantándolo sobre las mismas bases que el de Sevilla<sup>864</sup>.

---

<sup>862</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, Op. Cit.*, Art. 30, pág. 8.

<sup>863</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, Op. Cit.*, Art. 23, pág. 7.

<sup>864</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. "Liceo Artístico Literario". *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), nº 3, 24/6/1838, pág. 36.



En la sesión que se celebra el 26 de octubre de 1838 ya participa una alumna de la sección de música, la señora Olaeta. En esta ocasión hubo una nueva exposición con cuadros de José Bécquer, Manuel Rodríguez, Barrón, Antonio María Esquivel, Manuel Montalbán y José Roldán. La sección de literatura, alternó sus intervenciones con la sección de música, que para la ocasión contó de nuevo con los pianistas Gómez y Navarro, a los que se unió la señora Olaeta que interpretó unas variaciones; cabe esperar que fueron unas variaciones sobre un tema operístico, aunque en la crónica no aparece el título:

Respecto a la sección de música estuvo bastante animada, los Sres. Gómez y Navarro, conocidos ya por sus talentos artísticos, ejecutaron alternativamente varias piezas selectas de piano, con la perfección que acostumbran y también contribuyó a animar la sesión la señora doña N. Olaeta tocando unas variaciones con mucha precisión y finura; no podemos menos de elogiar el mérito de esta artista, y esperamos que en adelante favorezca el liceo<sup>865</sup>.

Además, entre los socios de esta sección predominan las mujeres frente a los hombres, justo al contrario que en el resto de las secciones. Este dato objetivo muestra como la interpretación de la música fue uno de los espacios artísticos donde las mujeres encontraron con más facilidad un lugar propio, no solo en los grandes centros urbanos sino también en las ciudades de provincia. Concretamente, la mujer se dedicaba al piano y al canto, pues en esta época se consideraban las aficiones musicales adecuadas al género femenino. En este sentido, destaca un predominio de señoritas frente a las señoras. De este hecho puede deducirse que se trataba de adolescentes y jóvenes que cuando se casaban en su mayor parte abandonaban la actividad musical pública. En las reseñas de las sesiones públicas puede observarse el predominio de las mujeres, todas ellas tocando el piano o como cantantes. Con los apuntes extraído de las publicaciones se ha realizado una tabla con los alumnos que participaron en las sesiones públicas del Liceo entre 1838 y 1841, diferenciando entre, señores, señoras y señoritas (Fig. 27):

	Alumnos de piano	Alumnos de canto	Alumnos de violín
11838	Sra. N. Olaeta	Srta. de Jaime Srta. Santo Domingo	
11839	Sr. Argerich Sr. de la Madrid Srta. Imbrecht, Srta. de Ayala Srta. de Coello	Srta. Val de Merry Srta. Molins	
11840	Sra. Bonaplata		

<sup>865</sup> "Liceo". En *El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, SOTO, Rafael María de (ed.), (1838), nº 5, 4/11/1838, págs. 59-60.

	Srta. Rojas Srta. Gómez <sup>866</sup>		
11841	Srta. de Rull Srta. de Villavelviestre,	Sr. Federico Aurióles Srta. Morales Sra. De Martínez Sr. Verdalonga Sr. Calonje, Sra. De Vargas Vila Srta. de Martínez Dueñas Srta. de Castro Sr. Custodio Srta. de Santo Domingo Sra. De Rosillo Srta. de Sanjuanena Srta. de Merry.	Sr. Roby Sr. de Jiménez

Figura 27. Alumnos que participaron en las sesiones públicas del Liceo entre 1838 y 1841 según los datos extraídos de la prensa local decimonónica.

Estos datos permiten comprobar el incremento de los alumnos de piano y canto durante cuatro años, despuntando los diecisiete cantantes de 1841, y la inclusión de la enseñanza de violín en 1841. En total, entre 1838 y 1841, en las sesiones públicas intervinieron once alumnos de piano, nueve mujeres y dos hombres; diecisiete cantantes, nueve mujeres y dos hombres; y dos alumnos de violín, hombres.

#### 4.1.9. Sección dramática

En el nº 3 de la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo* se anuncia por parte de la junta directiva la creación en 1841 de una sección dramática en el Liceo; a instancia de la propuesta que un miembro hizo en la asamblea anterior. Esta propuesta fue estudiada y aprobada por una comisión creada para ello.

Se nombraron socios y socias de mérito de la sección dramática a actores del Teatro Principal con la intención de crear una compañía de teatro que tendría cabida en el nuevo local que la institución estaba preparando. Para tal fin se crearon las cátedras de literatura y declamación<sup>867</sup> y una clase de humanidades dirigida por el socio José Lorenzo Figueroa<sup>868</sup>.

La finalidad de esta sección debió ser la formación de una compañía de teatro en el Liceo. No obstante, no se ha encontrado ninguna reseña de ello en la prensa sevillana

<sup>866</sup> Juana Gómez, hija de Eugenio Gómez.

<sup>867</sup> “Liceo de Sevilla”. *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, págs. 136-137.

<sup>868</sup> “Liceo de Sevilla”. *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, pág. 360.

de la época, con lo cual es deducible que la vida de esta sección fuese bastante efímera, o que se quedó en una labor meramente instructiva, sin llegar a realizar ninguna actividad. Este dato contrasta con la información de otros Liceos donde las representaciones teatrales, especialmente a través de la representación de zarzuelas y óperas, parece que llegaron a ser las actividades predominantes y las que más críticas suscitaron<sup>869</sup>.

#### 4.1.10. *La decadencia del Liceo*

Durante el año 1843 el Liceo vivió un periodo de inactividad, descrito por Manuel Jiménez, redactor de la revista *El Orfeo Musical*, en el nº 11 de la revista en su artículo “Dos palabras sobre el estado de nuestro Liceo”<sup>870</sup>. En el artículo, Manuel Jiménez se lamenta de la decadencia en la que se encuentra el Liceo sevillano, después de un año sin actividad, haciendo extensiva su preocupación al panorama de la música en España, pues a la inexistencia de conservatorios de música había que unir la inactividad de los liceos y las sociedades filarmónicas y la desaparición de las capillas catedralicias<sup>871</sup>.

Así pues, después de un largo periodo de inactividad durante 1843, y a pesar del revulsivo que supuso para la institución la visita de Franz Liszt a la ciudad en 1844, el Liceo Artístico y Literario de Sevilla se desvanece. El motivo de esta decadencia pudo haber estado en la organización de sesiones de baile y tertulias que estaban muy lejos del espíritu inicial que inspiró la creación de la asociación<sup>872</sup>. Podría considerarse que la sección de música se reconvirtió en 1845 en la Sociedad Filarmónica Sevillana pues, en esta continuaron su labor pedagógica la mayoría de los profesores que habían sido socios de mérito del Liceo, a la vez que algunos socios aficionados que antaño participaron en las sesiones liceístas posteriormente intervinieron en las veladas musicales de la Sociedad Filarmónica.

---

<sup>869</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina. “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”. *Op. Cit.*, págs. 41-72.

<sup>870</sup> Hay una errata en la fecha de este ejemplar pues el 24 de febrero de 1843 fue viernes no sábado. El ejemplar se editó el viernes 24 de febrero o bien el sábado 25 de febrero de 1843.

<sup>871</sup> “Dos palabras sobre el estado de nuestro Liceo”, *El Orfeo Andaluz*, nº 11 año II (1843), pág. 86-88.

<sup>872</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 313.

Según Pérez Sánchez, en 1874, por iniciativa del poeta Sánchez Arjona, se inicia una segunda etapa del Liceo sevillano con sede en la calle Armas, número 10. A la vez aparece la publicación de contenido misceláneo titulada *Liceo Sevillano*<sup>873</sup>.

#### 4.2. LA ACTIVIDAD MUSICAL DEL LICEO

La frecuencia de celebración de las sesiones de Liceo, públicas o privadas, era semanal y en ellas tenían cabida exposiciones de pintura, premios, cátedras de las diferentes secciones, una biblioteca y cuanto se pudiese considerar apropiado para amenizar las veladas. Las sesiones públicas, reseñadas en la prensa local decimonónica como juntas o sesiones de competencia y estudio públicas, eran veladas artístico-literarias que se celebraban, al menos, una vez al mes, permitiéndose en este caso la entrada a personas que no eran socias<sup>874</sup>. Salvo excepciones, se celebraban el viernes último de cada mes y en ella participaban los socios de todas las secciones presentando sus trabajos en público. Se organizaba un programa en el que se alternaba la lectura de poemas con obras musicales, principalmente repertorio vocal italiano.

Las sesiones privadas, o juntas de competencia y estudio privadas, se celebraban todos los viernes que no había sesión pública. En ella participaban todas las secciones y podían asistir exclusivamente los socios. Estas reuniones se dedicaban a estudio, ensayos y preparación de los trabajos para la sesión pública<sup>875</sup>. No existe ninguna noticia de estas sesiones. Lógicamente, al ser sesiones de estudio privadas no se reflejan en las crónicas de la prensa del momento y, como antes se mencionó, no se conserva ninguna documentación de la institución.

##### 4.2.1. *Sesiones Públicas: la actividad musical*

El programa de estas veladas constaba de dos partes; cada una se iniciaba con la Obertura de una de las óperas representadas en el Teatro Principal esa temporada interpretada por la orquesta del Liceo. Estas Oberturas eran anunciadas como Sinfonías, hecho que denota la imprecisión que aun existía respecto a las formas musicales y que el repertorio sinfónico, salvo excepciones, en esta década aún no se interpretaba. El resto de

---

<sup>873</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 313.

<sup>874</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839, Op. Cit.*, Art. 35, pág. 9.

<sup>875</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839, Op. Cit.*, Art. 41, pág. 9.

piezas interpretadas alternaba arias de los compositores que estaban en boga con música instrumental de salón que incluía variaciones y fantasías. Otro dato destacable es que las reseñas no mencionaban la autoría de la mayoría de las piezas interpretadas. La explicación más lógica de esto es que el público asistente conociese sobradamente las obras, y por extensión sus autores. En el caso de la música vocal, las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini se interpretaron en esas temporadas en el Teatro Principal<sup>876</sup>. Por otra parte, las obras instrumentales anónimas debían ser autoría de los profesores del Liceo, obligados a entregar una composición inédita cada tres meses para el álbum de la institución<sup>877</sup>, motivo por el que eran reconocidas por los socios. En las multidisciplinares sesiones públicas las obras musicales alternaban con las intervenciones de los miembros de la sección de literatura. Es fácil imaginar cómo sería el trascurso de estas veladas en uno de los salones del Museo de Bellas Artes de Sevilla, con los oídos entregados a la sucesión de música y poesía y la vista atrapada por los cuadros expuestos.

Los datos extraídos de la prensa de las sucesivas sesiones públicas organizadas por el Liceo muestran, además del incremento de la participación del alumnado (Fig. 27, estaba en sección de música), el progreso de los socios en las distintas disciplinas, demostrando así la faceta docente de la institución. Así, en la sesión pública del Liceo celebrada el 1 de marzo de 1839 participaron más alumnos que en las del año anterior. La sección de música inició el evento con la interpretación de una obertura por parte de la orquesta del Liceo, en la velada también intervinieron alumnos de canto y de piano acompañados por los socios de mérito del Liceo. Se interpretaron dos arias de dos óperas de Donizetti, dos fantasías para piano, y un dúo de violín y piano. La siguiente tabla recoge las intervenciones musicales del evento (Fig. 28):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
<i>Obertura</i>		Orquesta del Liceo
<i>Aria de El Belisario</i> <sup>878</sup>		Srta. Val de Merri (voz) e Hilarión Eslava (piano)
<i>Aria de La Parisina</i> <sup>879</sup>		Srta. De Molins (voz) y Sr. Argerich (piano)
		Srta. de Jaime (voz) y Sr. de la Madrid (piano)
<i>Dúo de piano y violín</i>		Srta. Imbrecht (piano) y Courtier (violín)
<i>Fantasia</i>	Henri Herz	Srta de Ayala (piano)

<sup>876</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

<sup>877</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de mayo de 1839. Op. Cit., Art. 30, pág. 8.*

<sup>878</sup> Ópera en tres actos de Gaetano Donizetti estrenada en 1836 en Venecia.

<sup>879</sup> Debe tratarse de la ópera en tres actos de G. Donizetti *Parisina* o *Parisina d' este*, estrenada en 1833 en Florencia.

<i>Fantasia</i> de Erzani <sup>880</sup>		Srta. de Coello (piano)
--	--	-------------------------

Figura 28. Obras interpretadas en la sesión pública del Liceo celebrada el 1 de marzo de 1839. Datos extraídos de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*<sup>881</sup>.

En la sesión pública de competencia que se celebró el sábado 17 de abril de 1841 el programa de la velada fue heterogéneo. Cada parte del concierto comenzó con una obertura de ópera, y luego se alternaron piezas vocales e instrumentales interpretadas por los miembros de la sesión de música con recitadores de la sección de literatura. En esta ocasión destaca el número de piezas operísticas programadas frente a solamente dos obras instrumentales anónimas, unas variaciones para piano y otras para violín con acompañamiento. El programa se recoge en la siguiente tabla:

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
Sinfonía <i>del Nuevo Fígaro</i> <sup>882</sup>		Orquesta del Liceo, dir. José Courtier
Aria de <i>Lucía di Lamemmor</i>	G. Donizetti	Federico Aurioles (voz)
Versos <i>A las nubes</i>	Carolina Coronado (alumna)	Recitador: José Montadas
Variaciones de violín	Desconocido	Roby (violín) acompañado por José Courtier, Mariano Courtier y Guillén
Romance <i>en los días de una amiga</i>	el autor desea permanecer en el anonimato	Recitador: José Montadas
Aria de <i>la Ipermestra</i> <sup>883</sup>		Srta. Morales (voz)
Fabulilla <i>La veleta y el viento</i>	Juan Miguel Arrambide (alumno)	Recitador: Sr. Bueno
Sinfonía de <i>Norma</i>	V. Bellini	Orquesta del Liceo, dir. Courtier
Romance <i>La bandera del honor</i>	José Amador de los Ríos	Recitador: Sr. Bueno
Cavatina de <i>Casta diva</i> de Norma	V. Bellini	Sra. De Martínez (voz), Srta. De Rull (piano)
Composición erótica <i>A una Zagalilla</i>	Gomes Acebes	Recitador: Antonio Montadas
Variaciones de piano	Desconocido	Srta de Villavelviestre (piano)
Poesía <i>Deprecación</i>	Sr. Estrella	Recitador: Sr. Estrella
Aria de <i>Ismalia</i> <sup>884</sup> ,		Sr. Verdalonga (voz)

<sup>880</sup> No se puede saber si “Erzani” es el autor de la Fantasia para piano o el título de una ópera sobre cuyo tema se basa la pieza. En cualquier caso, no se ha localizado Erzani como ninguna de las dos opciones. Podría pensarse que la fantasía para piano programada está basada en la ópera *Hernani* de Giuseppe Verdi, pero esta posibilidad es inviable porque fue estrenada en Venecia en 1844, cinco años después de esta sesión del Liceo. Posiblemente se trate de una errata del editor, hecho que demuestra que en la época no se escribía en la prensa con rigurosidad los nombres de los compositores ni los títulos de las óperas.

<sup>881</sup> “Liceo”. En *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839), nº 6, pág. 72.

<sup>882</sup> Cabe suponer que se trata de la obertura de *El barbero de Sevilla*, ópera compuesta por Rossini en 1816. Existen otras dos óperas famosas basadas en el personaje de Fígaro que la precedieron: *El barbero de Sevilla*, compuesta por G. Paisiello en 1782, y *Las bodas de Fígaro*, compuesta en 1786 por W.A. Mozart.

<sup>883</sup> Es de suponer que este aria pertenecía a la ópera en tres actos de Vivaldi o a la homónima de Gluck. Carnicer también tiene una ópera sería en tres actos con este título, pero compuesta en 1843, fecha posterior a la de la sesión de Liceo en cuestión.

<sup>884</sup> Podría tratarse de *Ismalia o Morteed’amore*, ópera en dos actos compuesta en 1838 por Ramón Carnicer.

Figura 29. Programa de la sesión pública del Liceo celebrada el 17 de abril de 1841. Datos extraídos de la *Revista Andaluza*<sup>885</sup>.

En la sesión pública de competencia y estudio, celebrada el día 8 de mayo de 1841 en el Liceo, la sección de música interpretó dos sinfonías, probablemente al comienzo de cada parte del evento, arias de óperas y un concierto de violín. Cabe destacar, frente a la cantidad de ópera italiana del programa del mes anterior, la programación de una obra virtuosística instrumental no basada en un tema operístico, un concierto para violín del violinista y compositor belga Charles- Auguste de Beriot, y, sobre todo, la programación de una Sinfonía de Ramón Carnicer (1789-1855), compositor español que pertenecía al Liceo de Madrid. Podría tratarse de la *Gran Sinfonía* en Re mayor, compuesta en 1839, aunque, dada la costumbre de anunciar las oberturas como sinfonías, también podría tratarse de la obertura de alguna de sus óperas; es imposible poder concretar de cual se trata al no anunciarse el título. El repertorio interpretado fue (Fig. 29):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
Sinfonía de la ópera <i>El ayo en el embarazo</i>	Donizetti	Orquesta del Liceo, dir. Courtier
Aria de <i>Blanca y Falliero</i>	Rossini	Sr. Calonje (voz)
Dúo de bajo y tiple de <i>Semiramis</i>	Rossini	Sta. de Morales (tiple) y el Sr. Verdalonga (bajo)
Sinfonía	Carnicer	Orquesta del Liceo, dir. Courtier
Concierto de violín	Beriot	Sr Courtier (violín) y Sr. Gómez (piano)
Aria de tiple del primer acto de <i>La Pari</i> <sup>886</sup>		Sra. de Vargas Vila (tiple) acompañada por Sr. Courtier (padre), Courtier (hijo), Jimenez, Blanco, Prot. Etc
Dúo de <i>Blanca y Falliero</i>	Rossini	Sta. de Martínez Dueñas (voz) y Sta. de Castro (voz)

Figura 30. Programa de la sesión pública del Liceo celebrada el 8 de mayo de 1841. Datos extraídos de la *Revista Andaluza*<sup>887</sup>.

En la junta general de competencia y exposición celebrada por el Liceo el día 8 de junio de 1841, la institución, a través de su periódico, hace una mención especial al trabajo realizado por la sección de música, muestra de la implicación de la sección y los avances que se produjeron. En la siguiente tabla se aportan los datos, tal y como se escriben en la *Revista Andaluza*, de las obras musicales interpretadas en la velada (Fig. 31):

<sup>885</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 1, pág. 46-48.

<sup>886</sup> Es de suponer que este título es una errata de la edición; debía ser *La Parissina*, ópera en tres actos de Donizetti.

<sup>887</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 3, págs. 137-139.

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
Aria de la ópera <i>Torcuato Tasso</i> <sup>888</sup>		Orquesta del Liceo
Aria de <i>Gemma de Vergi</i> <sup>889</sup>		Sr. Verdalonga (voz)
<i>Dúo</i>	Lafont y Henry Herzt	Mariano Courtier (violín) y Eugenio Gómez (piano)
<i>Dúo de Lucia di Lammenmoor</i> <sup>890</sup>		Srta. de Castro (voz) y Sr. Custodio (piano)
<i>Dúo de dos pianos</i>		Sres. Gómez y Navarro (pianos)
Aria de tiple del <i>Pirata</i>	Bellini	Sra. De Santo Domingo (tiple) y Sra. De Rojas (piano)
<i>Variaciones para piano</i>	Navarro	Srta. de Villavelviestre (piano)
<i>Fantasia para arpa y piano</i>	Navarro	Navarro (arpa y piano)
Aria de <i>Gemma di Vergi</i>		Sr. de Auriolés (voz)

Figura 31. Programa de la sesión pública del Liceo celebrada el 8 de junio de 1841. Datos extraídos de la *Revista Andaluza*<sup>891</sup>.

En esta sesión se interpretaron arias y dúos de óperas de Gaetano Donizetti Vincenzo Bellini y cuatro piezas instrumentales. Al igual que en los programas anteriores, es destacable que se mencione el título de las piezas, así como el nombre de los intérpretes, pero solamente la autoría de algunas piezas. La explicación más plausible de esto es que algunas obras eran sobradamente conocidas por el público y por eso no se consideraba necesario nombrar al autor en las reseñas. En el caso de las óperas, *Gemma de Vergi* y *Lucia de Lammenmoor* de Donizetti se representaron en 1841 en el Teatro Principal y *Torcuato Tasso* del mismo autor se había representado en 1840. Por el contrario, *El Pirata* de Bellini no se representaba desde 1837<sup>892</sup>. En consecuencia, el motivo de nombrar a Bellini fue que el público habría olvidado ya la autoría de *El Pirata* debido al tiempo transcurrido y, en cambio, las óperas de Donizetti les resultaban actuales y reconocibles.

Lo mismo ocurre con las piezas instrumentales que se interpretaron, no se reseñó el autor del *Dúo* para dos pianos que interpretaron los profesores Gómez y Navarro, que también debía ser muy conocido por el público, en cambio sí se citó a Navarro como autor de dos obras. No es descabellado otorgar la autoría de este *Dúo* a Gómez, profesor que intervenía asiduamente en los conciertos. Se interpretaron dos piezas para piano, una para

<sup>888</sup> Ópera en tres actos de Gaetano Donizetti. Se estrenó en Roma en 1833.

<sup>889</sup> Ópera dramática en dos actos de G. Donizetti. Se estrenó en Milán en 1834.

<sup>890</sup> Ópera trágica en tres actos de G. Donizetti. Estrenada en Nápoles en 1835.

<sup>891</sup> "Liceo de Sevilla". *Revista Andaluza*, (1841), Ed.[s.n.], Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 5, págs. 230-232.

<sup>892</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 343-361.



violín y piano y, es distinguible como curiosidad, una pieza para piano y arpa de Navarro que él mismo interpretó tocando un instrumento con cada mano. De entre los alumnos participantes destaca la intervención Verdalonga, el organero de la Catedral.

En el Liceo de Sevilla también se organizaron eventos de carácter político y social, en los que el baile final sigue siendo uno de sus principales atractivos. Ejemplo de ello fue la sesión de gala organizada en El Liceo en 1838 con motivo de la onomástica de la Reina Regente M<sup>a</sup> Cristina. El Liceo sevillano, al igual que el madrileño, no era ajeno a la política, ambas instituciones seguían el espíritu liberal del Nuevo Régimen y mostraron su apoyo a María Cristina. En esta ocasión intervinieron las tres secciones de la institución con la participación de Esquivel quien, al frente de la sección de pintura, expuso siete retratos de varios integrantes de las secciones de música y literatura. Entre las composiciones poéticas que se recitaron esa noche estaba el Soneto a la Regente escrito por el Duque de Rivas:

SONETO.

A SU MAJESTAD LA AUGUSTA REINA GOBERNADORA.

Salve, astro tutelar de las Españas,  
De belleza y bondad sol refulgente,  
A quien tributa la española gente  
Un tesoro de amor, otro de hazañas.  
Mientras de excelsa luz el orbe bañas,  
Grande, augusta, magnánima, prudente,  
Y al ángel, que nos dio el omnipotente  
en el trono defiendes y acompañas.  
Entre el aplauso universal, que suena  
Desde Cádiz al alto Pirineo,  
Aterrando al traidor, que Dios confunda.  
El voto ardiente de lealtad, que hoy llena,  
este salón del andaluz Liceo,  
recibe, oh madre de Isabel segunda<sup>893</sup>.

El evento se clausuró con un baile que contó con una orquesta, es de suponer configurada por los socios de la sección de música, a imitación de como solían finalizar algunas reuniones cortesanas:

---

<sup>893</sup> SAAVEDRA, Ángel de, Duque de Rivas. “Soneto a Su Majestad la Augusta Reina Gobernadora”. *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), n° 9, 29/7/1838, pág. 108.

En celebridad de los días de la augusta Reina Gobernadora, se celebró tertulia extraordinaria. El salón estaba completamente adornado e iluminado, y los retratos de nuestras Reinas ocupaban el testero, bajo un gracioso dosel. La concurrencia fue muy lucida y brillante; asistieron más de cuarenta señoras, y todos los empleados públicos estaban, como era debido, de uniforme. La sección de pintura, presentó un gran número de cuadros del mayor mérito: solo del señor Esquivel había siete retratos notables por la semejanza y ejecución. Cantaron la señorita Jayme, la señorita Santo Domingo, y el señor F., y se tocaron varias piezas de música. Se leyeron también varias y buenas composiciones análogas al día, entre ellas el señor duque de Rivas presentó el siguiente soneto...

La mayor alegría reinó en la brillante concurrencia: a las doce de la noche se empezó a bailar al son de una escogida orquesta, concluyendo la función a las dos de la madrugada, después de haber contribuido todas las artes a festejar debidamente tan fausto día<sup>894</sup>.

La ocasión permite mostrar el componente social inherente a este tipo de círculos. En la crónica que de los Ríos hace del evento destaca la descripción de la iluminación y la decoración de los salones, con los retratos de Isabel II y M<sup>a</sup> Cristina presidiendo la sala; la indumentaria de los asistentes, que vestían sus mejores galas; y la descripción del baile que continuó a la sesión pública, que comenzó a las doce de la noche y se prolongó hasta las dos de la mañana. De entre los participantes de la sección de música solamente menciona a tres cantantes, probablemente pertenecientes a la alta burguesía sevillana; se trata de las señoritas Jayme y Santo Domingo y el Sr. F., que debía tratarse del alumno de canto Federico Auriolos. En cambio, no menciona las obras musicales que se interpretaron en la Sesión de gala ni en el baile posterior. Está claro que en este acto la parte artística no era relevante, pasó a ser un medio ornamental al servicio del fin político y social.

#### 4.2.2. *Conciertos a beneficio y homenajes*

En el siglo XIX, como consecuencia de la precariedad económica de los artistas, eran frecuentes en el teatro representaciones a beneficio de algún miembro de la compañía, o de cualquier otro artista, que se viese acuciado por una necesidad. Esta costumbre se continuaría en los conciertos instrumentales y en las veladas organizadas por las asociaciones. Así, en 1840, el Teatro Principal y el Liceo Artístico y Literario organizaron sendas funciones para ayudar a Antonio María Esquivel, pintor miembro del

---

<sup>894</sup> *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838), n° 9, 29/7/1838, pág. 108.

Liceo con familia numerosa a su cargo y aquejado de una enfermedad de la vista. En estas funciones participaron los profesores de la sección de música Gómez, Navarro, Vargas y Courtier junto a varias de sus alumnas:

En diciembre del año anterior la empresa del Teatro principal dio una función extraordinaria a beneficio del pintor enfermo; poniendo en escena la linda obra dramática *La mujer de un artista*, cuya relación con el sensible estado e Esquivel sirvió de incentivo al interés del objeto a que se consagraba tal espectáculo. Las secciones artísticas y literarias del Liceo Sevillano combinaron otra función, que anunciada para el jueves, 5 de Febrero, fue suspendida a causa de un recio temporal, transfiriéndose al domingo 15, en cuya noche pobló una escogida concurrencia la sala del tribunal en el Consulado; tomando parte en el concierto los artistas de la compañía lírica italiana, señoras Fanti y Franceschini y señores Confortini, Tossi, Lej y Santarelli, con las distinguidas aficionadas, señoras de Bonaplata y de Ferry y las señoritas Santo-Domingo, Imbrechts, Rojas y Gómez, con los profesores Gómez, Courtier, Navarro y Vargas; leyendo poesías los señores Bueno, Amador de los Ríos, Cañete y Montadas, y rifándose en un lote solo entre los concurrentes dos preciosos cuadros de Cabral Bejarano; habiendo exposición de pinturas, en que sobresalían costumbres y tipos de Bécquer, paisajes de Barrón y escenas andaluzas de Rodríguez, con miniaturas de Roldán, aguadas de Domínguez Bécquer y dibujos de Rossi y Gutiérrez (Don Salvador)<sup>895</sup>.

Esta iniciativa realmente no fue del Liceo sevillano, en realidad partió del madrileño y en ella colaboraron la mayoría de los Liceos existentes en ese momento. Afortunadamente, Esquivel recuperó la vista en 1840, pintando el lienzo *La caída de Luzbel* (Fig. 32) en agradecimiento por la ayuda prestada al Liceo madrileño<sup>896</sup>.

---

<sup>895</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 510.

<sup>896</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pág. 244. Este lienzo se encuentra en la actualidad en el Museo del Prado de Madrid, n° 7569.



Figura 32. ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA, Antonio María (1806-1857). *La caída de Luzbel* (1840). Óleo sobre lienzo, 275 x 205 cm. Madrid, Museo del Prado, Poo7569.

También se organizaban veladas en homenaje a personalidades relevantes, este fue el caso de Hilarión Eslava, maestro de capilla de la catedral y presidente de la sección de música del Liceo. En la junta general de competencia y exposición, celebrada por el Liceo el día 8 de junio de 1841, destacó la lectura de un artículo aparecido en el periódico de Cádiz *El Nacional* alabando el talento artístico de Eslava, presidente de la sección de música del Liceo sevillano<sup>897</sup>. El motivo era el estreno en aquella ciudad de *El Solitario*, su primera ópera. A pesar de no estar presente Eslava en la sala, se le ovacionó tras la lectura del artículo y se acordó celebrar una sesión pública en su homenaje. Menos de un mes tardó en organizarse el evento. En la sección de variedades del nº 6 de la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* se avisó de la celebración de una Junta Pública el sábado 3 de julio en honor a Hilarión Eslava. Se anunciaba que sería una de las más

---

<sup>897</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 5, págs. 230-232.

brillantes celebradas hasta el momento por el Liceo, y que por parte de la sección de música se interpretarían piezas escogidas de las mejores óperas. Para la ocasión, se expondría un retrato de Eslava “digno de la justa fama del artista que lo ha ejecutado”<sup>898</sup>, aunque el redactor no adelantó el nombre del pintor. El trascurso de este concierto en homenaje a Eslava se narra en el nº 7, último número de la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*. Para la ocasión se interpretaron las siguientes obras musicales (Fig. 33):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
Sinfonía <i>del nuevo Fígaro</i>		Orquesta del Liceo, dir. Courtier
Aria de la <i>Niobe</i> <sup>899</sup>		Srta. de Santo Domingo (voz)
Fantasia para piano de <i>Los Hugonotes</i>	Talberg	Srta. de Imbrechts (piano)
Dúo de la <i>Norma</i> <sup>900</sup>		Sra. y Srta. de Merry
Fantasia romántico-clásica <i>La Travesura</i>	Sanclemente	Sr. Sanclemente (piano)
Fantasia para violín y piano sobre la <i>Extranjera</i> <sup>901</sup>		Sr. de Jiménez (violín) y Sr. de Navarro (piano)
Gran dúo concertante para dos pianos		Sres. Gómez y Navarro (piano)
Dúo de <i>Blanca y Faliro</i>	Rossini	Sra. de Dueñas y Srta. de Castro (voz)
<i>Septuor</i>	Kalkbrenner	Sr. Gómez (piano) y varios profesores de la orquesta
Romanza de la <i>Lucrecia</i>	Donizetti	Sra. De Rosillo
Fantasia y variaciones sobre temas de la <i>Extranjera</i>		Srta de Gómez (piano)
Aria de <i>Inés de Castro</i> <sup>902</sup>		Srta. de Sanjuanena
Rondó brillante sobre un tema del <i>Moisés</i>	Herzt.	Srta. de Villavelviestre (piano)

Figura 33. Programa de la sesión pública del Liceo, homenaje a Hilarión Eslava, celebrada el 3 de julio de 1841. Datos extraídos de la *Revista Andaluza*<sup>903</sup>.

<sup>898</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 6 págs. 271-272.

<sup>899</sup> Ópera en tres actos de Agostino Steffani. Estrenada en Munich en 1688.

<sup>900</sup> Ópera trágica en dos actos de Vincenzo Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>901</sup> Ópera en dos actos de Vincenzo Bellini. Estrenada en Milán en 1829.

<sup>902</sup> Por la fecha puede tratarse de *Inés di Castro*, ópera trágica en tres actos, compuesta por Giuseppe Persiani en 1835 para la famosa mezzo-soprano María Malibrán. Estrenada en Milán en 1837.

<sup>903</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, nº 7, págs. 309-312.

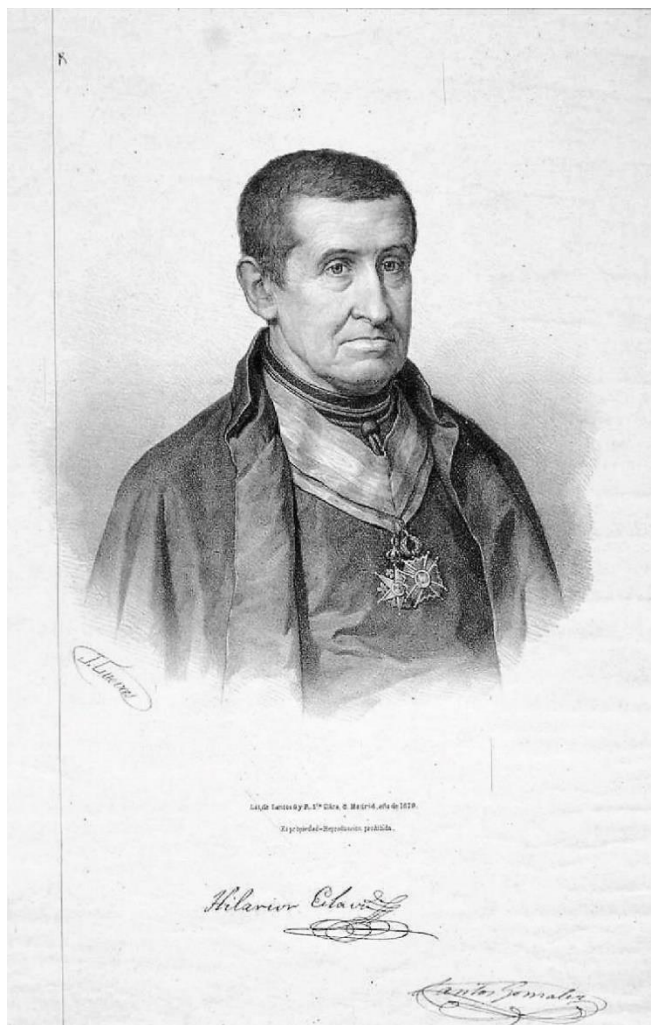


Figura 34. CUEVAS, José (1844-ca1923). *Retrato de Hilarión Eslava* (1879). Litografía, 44,3 x 33 cm. B.N.E. IH/2824/3.

El programa anunciado de la velada se completaba con dos obras que no pudieron interpretarse por falta de tiempo debido a la duración del evento: Variaciones de *Lafont* interpretadas por el Sr. Courtier y Aria de la *Parissina* por el Sr. Verdalonga. Las intervenciones de la sección de música alternaron con las de literatura, dedicándose todas las obras recitadas al homenajeado. La sección de pintura contribuyó para la ocasión con una amplia exposición, en la que destacaba el retrato de Eslava pintado por José Roldán; así la publicación reveló el nombre del autor del retrato que había quedado en el anonimato en el ejemplar anterior de la revista, tal vez con la intención de generar un mayor interés entre el público. Lamentablemente, entre las obras conservadas de Roldán no se haya este retrato. No obstante, se conserva la imagen de Eslava gracias a pinturas y litografías posteriores, como es el caso la litografía realizada por el dibujante y litógrafo José Cuevas (Fig. 34). Además, también se había confeccionado una corona de laurel y flores que fue colocada a Eslava por el presidente del Liceo, el Conde de Montelirios, en

el descanso del concierto. Todo esto es una muestra del gusto, excesivamente recargado visto desde la perspectiva actual, del protocolo que se usaba en la época.

Cabe destacar varios aspectos del programa de la velada. En primer lugar, la repetición de dos obras que ya se habían representado con éxito en sesiones anteriores: la *Sinfonía del nuevo Fígaro*, interpretada por la orquesta como obra inicial, y el *Gran Dúo concertante para dos pianos*, interpretado por Gómez y Navarro. La reiteración de estas piezas, dada la importancia del evento, se puede considerar como una apuesta segura de éxito. En segundo lugar, es destacable y lógica la participación de Manuel Sanclemente y Eugenio Gómez, organistas primero y segundo de la catedral, en el homenaje al maestro de capilla. Sanclemente, aunque pertenecía a la sección de música del Liceo desde el principio, no solía participar en los conciertos de la institución; de hecho, esta es su única intervención en las sesiones públicas de la institución localizadas. La ausencia habitual de Sanclemente pudo estar motivada porque su puesto de organista primero en la catedral se lo impedía o por una ideología conservadora alejada del espíritu liberal de la institución. La vinculación profesional con el personaje homenajeado en la velada debió ser lo que animó a Sanclemente a participar en esta ocasión. Respecto a Gómez, aunque Eslava dejaría el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla para trasladarse a la corte, es conocido por los biógrafos que mantuvieron la amistad de por vida. Por último, es interesante el incremento de obras instrumentales interpretadas, ocho frente a cinco arias de ópera, destacando entre estas las de piano que fueron interpretadas por los profesores Gómez, Sanclemente y Navarro, y tres alumnas entre las que encontramos a Juana Gómez, la hija de Eugenio Gómez y la inclusión de un septeto, formación camerística que no se había practicado previamente en el Liceo.

En la primera época de *El Orfeo Andaluz* aparecen referencias a las actividades del Liceo Artístico y Literario de Sevilla. En diciembre de 1842 se estrenó en Sevilla *Las Treguas de Toleimada*, segunda ópera del presidente de la sección de música Hilarión Eslava. *El Orfeo Andaluz*, a través de un socio del Liceo que firma como “J”, da cuenta de la cuarta representación de esta ópera que fue a beneficio del autor (Fig. 35). Para la ocasión, se había acordado en la Junta General del Liceo, celebrada el 25 de noviembre, que la sección de música de la institución, de la cual Eslava era presidente, tomase parte de la función esa noche, así como que las secciones de pintura, literatura y música

elaborasen un álbum para ofrecerlo como obsequio a Hilarión Eslava<sup>904</sup>. La participación de las tres secciones del Liceo en la representación de esta ópera a beneficio de Eslava, así como la ovación del público asistente esa noche al Teatro principal, es una muestra del alto aprecio que se sentía por la figura del compositor.



Figura 35. Cartel de la representación de *Las treguas de Tolemada* a beneficio del autor. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix, *Crónica sevillana 1800-1853*, AMS, Sección XIV, (1842), vol. XXI, tomo 46, cartel nº 40.

Otro de los personajes homenajeados fue José Miró, el pianista español con mayor proyección internacional del momento. En el estudio biográfico que se hace sobre la figura de Hilarión Eslava en la revista del día 11 de febrero de 1843, su autor A. Fernández hace referencia a la sesión en homenaje a José Miró celebrada en el Liceo. En esta se interpretaron, entre otras obras, dos sinfonías de Eslava: “Entre ellas podemos citar la

<sup>904</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año I, (1842), nº 7, págs. 54-55.



sinfonía de *Las Treguas*, y la nominada *El Carnaval*, que tanto efecto produjo en la sesión extraordinaria que en obsequio al Sr. Miró celebró el Liceo en la casa de la Lonja”<sup>905</sup>.

#### 4.2.3. *Artistas invitados: la visita de Franz Liszt*

Era habitual que los cantantes que representaban una ópera en el Teatro Principal también actuasen en las veladas organizadas por el Liceo. Muestra de ello fue la sesión pública organizada el viernes 28 de septiembre de 1838; en esta ocasión se trató de un recital en el que Mariana Lewis y Leandro Valencia, dos cantantes que estaban de visita en la ciudad se unieron a los miembros de la sección de música, sin la participación de la sección de literatura:

La sección de música se esmeró igualmente en ostentar la habilidad y conocimientos de sus profesores, que nos encantaron con sus sentidas armonías. Contribuyeron a amenizar aquellos momentos los artistas de canto que se hallaban actualmente en esta ciudad Doña Mariana Lewis y D. Leandro Valencia. A pesar de todo, nos cupo el sentimiento de no percibir entre las sensaciones que experimentamos, las agradables de la poesía [...]”<sup>906</sup>.

Por otra parte, los conciertos, tanto vocales como instrumentales, del Liceo Artístico y Literario de Madrid no se limitaban a la participación de sus socios, También intervenían personalidades musicales españolas y extranjeras que contribuían a aumentar el prestigio de la institución. Entre estos encontramos al tenor Giovanni Battista Rubini (1794-1854), al bajo Antonio Tamburini (1800-1876), a los pianistas Franz Liszt (1811-1886), Sigismund Thalberg (1812-1871) y José Miró y Anoria (1815-1878), el guitarrista Trinidad Huertas (1804-1874) o la cantante Paulina García Viardot (1821-1910)<sup>907</sup>. Estos artistas no sólo visitaban Madrid, generalmente el Liceo madrileño solía organizarles una gira coordinada con los liceos de provincias. Todos ellos visitaron el Liceo sevillano y, de entre todos, tuvo especial repercusión la visita de Liszt en 1844<sup>908</sup>.

<sup>905</sup> “Estudios biográficos. Don Hilarión Eslava”, *El Orfeo Andaluz*, nº 10, año II (1843), pág. 74-79.

<sup>906</sup> *El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, (1838), nº 1, 7/10/1838, pág. 11. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.

<sup>907</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 250-255.

<sup>908</sup> Sobre el viaje de Liszt a España puede consultarse: FERNÁNDEZ MAURICIO, Tomás. “Liszt y España”. *Revista de musicología*, Vol. 16, nº 3, 1993, págs. 1850-1867; PAULO SELVI, Isabel Amparo. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*. Tesis doctoral, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2017; PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (diciembre, 1844-enero, 1845)”. *Revista de Musicología*, Vol. X, nº 3, 1987, págs. 887-918; RUIZ TARAZONA, Andrés. “Liszt en Madrid”. *Revista de musicología*, Vol. 10, nº 3, 1987, págs. 879-886; GARCÍA MORENO, M<sup>a</sup> Teresa. “Franz Liszt en Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de*

Entre los años 1839 y 1847 Liszt deslumbró al público europeo con sus giras de conciertos. El repertorio programado en estos conciertos, con obras compuestas por el propio Liszt, consistía en virtuosísticas fantasías y variaciones sobre temas operísticos. La gira más larga la realizó entre los años 1843 y 1845, en ella recorrió toda Europa, desde Rusia hasta España y Portugal. Los conciertos que dentro de esta gira se celebraron en España estuvieron organizados por El Liceo Musical y Literario de Madrid que actuaba como anfitrión y se celebraron entre 1844 y 1845. En cada ciudad que visitó el pianista, Madrid, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Valencia y Barcelona, era el respectivo Liceo el encargado de organizar los conciertos y atenderle<sup>909</sup>. Agasajar a los músicos invitados era una costumbre generalizada en los liceos, muestra del aspecto protocolario y social de la institución: el 8 de diciembre los socios del Liceo de Córdoba recibieron a Liszt a su llegada a la ciudad y le obsequiaron con un desayuno y, durante su estancia en Cádiz, sus anfitriones fueron los liceístas de la casa La Camorra. Liszt llegó a Madrid el 22 de octubre de 1844, el 8 de diciembre estaba en Córdoba, donde permaneció nueve días, y desde aquí partió hacia Sevilla el día 17<sup>910</sup>.

---

*Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 112, 1987, págs. 47-49; DIEGO, José Manuel de. “La visita de Franz Liszt a Sevilla en diciembre de 1844. Inauguración del curso académico 2010-2011”. *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría, Sevilla, (2011), nº XXXIX, págs. 13-26.

<sup>909</sup> DIEGO, José Manuel de. “La visita de Franz Liszt a Sevilla en diciembre de 1844. *Op. Cit.*, págs. 13-26.

<sup>910</sup> PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz”. *Op. Cit.*, págs. 887-918.

1844

**TEATRO PRINCIPAL.**

Gran función extraordinaria para el Viernes 27 de Diciembre de 1844.

**A BENEFICIO**

**DE LAS RELIGIOSAS Y DE LAS NIÑAS HUÉRFANAS DEL BEATERIO.**

Debiendo pasar muy pronto á Cádiz el distinguido profesor **Mr. FRANZ LISZT** deseando dar una muestra de su filantropía en favor de los establecimientos piadosos, la Sociedad de Señoras para el socorro de **RELIGIOSAS**, y el Director del **Seminario de la Santísima Trinidad**, han acogido tan feliz pensamiento, habiendo podido conseguir de la Empresa de este teatro, les cedan para dicho objeto la noche de este día, en la cual tendrá efecto una escogida y brillantísima función, por el orden siguiente.

**PRIMERA PARTE.**

- 1.º—Sinfonía á toda orquesta.
- 2.º—Acto primero de la aplaudida comedia, titulada, **Dos Muertos y ninguno Difunto.**
- 3.º—Fantasía sobre motivos de la **SONNAMBULA** por el Sr. Liszt.
- 4.º—Imitación del **Wals de Weber** por el Sr. Liszt.

**SEGUNDA PARTE.**

- 1.º—SINFONIA del **Nabuco** á toda orquesta.
- 2.º—Acto segundo de la comedia **Dos Muertos y ninguno Difunto.**
- 3.º—FANTASIA de **Roberto el Diablo** (Wals infernal) por el Sr. Liszt.
- 4.º—**Gran Galop Cromática**, por el Sr. Liszt.
- 5.º—La lindísima comedia en un acto, titulada; **Medidas extraordinarias.**

*A las siete y media.*

**PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.**

**Plateas 60 rs.—Palcos 1.º 60 rs.—Palcos 2.º 24 rs.—Lunetas 8.—**  
**Tablillas 4.—Belanteros de tertulia 4.—Entrada general 6 rs.**

No siendo esta función de las incluidas en el número de abono, á los Sres. que lo sean, se les reservarán sus respectivas localidades hasta la una del día.

La Presidenta de dicha Sociedad y el Director del citado Seminario, confían en que el piadoso vecindario de esta capital, aprovechará la ocasión de oír **por última vez** á tan sublime artista, que ha llenado de admiración á este ilustrado público, proporcionando por este medio algún alivio á los desgraciados á quienes se dedica, para cuyo objeto habrá una comisión encargada en el despacho de billetes, á la que podrán entregar las limosnas que gusten, las personas que quieran favorecerlos.

SEVILLA.—IMPRESA DE D. F. ALVAREZ Y C.ª, CALLE COLCHEROS, N.º 30.

Figura 36. Cartel de la gran función extraordinaria para el día 27 de diciembre de 1844. Teatro Principal. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix, *Crónica sevillana 1800-1853*, AMS, Sección XIV, (1844), vol. XXII, tomo 48, cartel nº 36.

El primer concierto de Liszt en Sevilla fue el día 19 de diciembre de 1844 en el Teatro Principal<sup>911</sup>. El día 23 de diciembre Liszt vuelve a actuar en el Teatro Principal, en esta ocasión el concierto estuvo precedido por la representación de la comedia *Un francés en Cartagena*<sup>912</sup>. Al día siguiente, el 24 de diciembre, el Liceo organizó un homenaje a Liszt en el salón Murillo del Museo. En este acto, coordinado por Bejarano, Jiménez, Olave y Sanclemente, actuó la orquesta del Liceo dirigida por Mariano Courtier

<sup>911</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*. Op. Cit., vol. XXII, tomo 48, pág. 117.

<sup>912</sup> *Ibid*, pág. 118.

y el propio Liszt tocó algunas de sus obras<sup>913</sup>. Por último, el 27 de diciembre Liszt ofreció un tercer concierto en el teatro a beneficio del Beaterio de la Santísima Trinidad. De los tres conciertos ofrecidos por Liszt en el Teatro Principal de Sevilla, sólo se conserva en el diario de Félix González de León el cartel del último (Fig. 36) es posible suponer que el programa de los dos primeros conciertos debió ser parecido. Se anunció como el último concierto de Liszt en Sevilla y las entradas costaban entre seis y sesenta reales.

Para la ocasión Franz Liszt interpretó cuatro obras suyas. La primera estaba basada en la ópera *La Sonnambula* de V. Bellini, la obra *Sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula* fue compuesta en 1839 y revisada por el autor en 1841. La pieza anunciada en el programa como *Imitación del Vals de Weber* debe tratarse de la obra *Aufforderung zum Tanze: rondo brillant*, opus 65, compuesta en 1819 por Carl María von Weber<sup>914</sup>. La *Fantasia de Roberto el Diablo* fue compuesta por Liszt en 1841 inspirada en los temas de la ópera *Robert le diable* de Meyerbeer, su título original es *Réminiscences de Robert la diable: valse infernale*. Por último, *Gran Galop Cromática* fue publicada en 1838. Estas obras se repitieron en los conciertos de las otras ciudades de la gira ibérica y, aunque la mayoría de obras interpretadas en estos conciertos son de su autoría, cabe destacar la interpretación de una Mazurca de Chopin en Cádiz y en Lisboa<sup>915</sup>. A pesar del éxito cosechado, las obras de Liszt no volvieron a interpretarse en la ciudad. El motivo, lejos de que no hubiesen suscitado suficiente interés en el público, debió ser la dificultad técnica de las piezas, tal vez excesiva para los pianistas locales.

Según Pajares Barón, Liszt durante su estancia en la ciudad visitó el Alcázar y la catedral de Sevilla, edificio admirado junto con sus órganos por el compositor. Esto se deduce de las palabras escritas por él en una carta:

Durante los diez días que acabo de pasar en Sevilla no he dejado transcurrir un solo día sin venir a hacer mi humildísima corte a la catedral, ¡epopeya de granito, sinfonía arquitectónica, cuyos acordes eternos vibran en el infinito! No pueden hacerse frases sobre semejante monumento. ¡Lo mejor sería arrodillarse allí con fe ciega (si uno pudiera), o cernirse con el pensamiento a lo largo de estos arcos y de estas bóvedas para las cuales parece no existir ya el tiempo! Por mi parte, no sintiéndome ni lo suficientemente ciego ni

---

<sup>913</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, 24/12/1844, citado en PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz”. *Op. Cit.*, págs. 887-918.

<sup>914</sup> La misma obra la repitió el 2 de enero en Cádiz, donde fue anunciada en la prensa como *Invitación al Walzer de Weber*. *Ibidem*.

<sup>915</sup> PAULO SELVI, Isabel Amparo. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*. *Op. Cit.*, págs. 199-275.

lo bastante águila, me he limitado a quedarme con la nariz alzada y la boca abierta. A veces, sin embargo, mis oraciones se han elevado como inútil yedra [*sic*], abarcando amorosamente esos troncos nudosos que desafían todas las borrascas del genio cristiano. Por mucho que pudiera usted pensar de mi entusiasmo por su catedral, lo cierto es que me ha absorbido por entero durante los días que he pasado en Sevilla, hasta el punto de que sólo en la víspera de mi marcha he podido decidirme a visitar el Alcázar<sup>916</sup>.

En sus visitas diarias a la catedral durante su estancia en Sevilla, Liszt tuvo oportunidad de escuchar a Sanclemente y Gómez tocando los órganos catedralicios. Esta suposición se verifica con la visita que el día 27 Liszt realiza a la catedral para conocer sus dos órganos. En esta ocasión sus anfitriones fueron los organistas de la catedral. Delante del público que abarrotaba el templo, Liszt interpretó una fuga y también tocaron los dos organistas catedralicios. El hecho quedó recogido en la revista musical *La Iberia Musical y Literaria*, en la crónica que, con fecha de 28 de diciembre, narra lo acontecido el día anterior en la catedral de Sevilla:

El admirable Liszt fue ayer a visitar la catedral de ésta y a examinar sus grandiosos órganos. Corriose la voz de que los señores Gómez y San Clemente, en unión del señor Liszt iban a ejecutar algunas piezas en este instrumento, y a pesar de las precauciones que se tomaron no pudo impedirse que la iglesia estuviese llena de gente. Después de haber recorrido sus espaciosas naves y de haber contemplado sus grandiosos cuadros, subió el Sr. Liszt al órgano y ejecutó una fuga de mucha dificultad. También los Señores Gómez y San Clemente ejecutaron varias piezas cuyo desempeño admiró el Sr. Liszt. Creemos que, en todos sus viajes artísticos, no habrá encontrado el Sr. Liszt dos artistas más estimables en ese género de instrumento. Parece que quedó admirado de la construcción de los órganos y principalmente el que no hace mucho tiempo concluyó el Sr. De Verdalonga, cuyo nombre nos trae a la memoria el funesto recuerdo, de que este gran artista pereció de miseria a fines del pasado año... (Firmado) N.C<sup>917</sup>.

De este modo, tanto por su pertenencia al Liceo como por su puesto en la catedral, Gómez sirvió de anfitrión a Liszt durante la estancia de este en Sevilla. Es en estas circunstancias cuando Eugenio Gómez muestra a Liszt unas melodías armonizadas que ha compuesto. Según Parada y Barreto, este se las devolvió antes de dejar la ciudad felicitándole y animándole a que compusiese más melodías armonizadas:

---

<sup>916</sup> Carta escrita por Liszt a su confidente. Citado en PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz”. *Op. Cit.*, pág. 887-918.

<sup>917</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, 5/1/1845, pág. 8, citado en PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz”. *Op. Cit.*, págs. 887-918.

Cuando Liszt estuvo en Sevilla dando conciertos, tuvo noticias de unas melodías que Gómez había compuesto, y quiso verlas; en efecto, aunque con repugnancia, Gómez se las presentó y las tocó varias veces en su presencia. Liszt quedándose con ellas hasta que se marchó, se las devolvió con una carta, que está estampada en dichas melodías, dedicadas al insigne pianista<sup>918</sup>.

La serie de melodías armonizadas dedicadas a Franz Liszt se publicó en 1846 por la Unión Artístico-Musical. La edición incluía la carta que Liszt le escribió al devolverle la partitura a Eugenio Gómez:

CARTA DEL CÉLEBRE SR. LISTZ A D. EUGENIO GOMEZ TRADUCIDA DEL FRANCÉS AL ESPAÑOL.

Mi estimado amigo Sr. Gómez: *usted* ha querido que yo de mi voto francamente acerca de sus melodías armonizadas y francamente le digo, que para hacerlo me encuentro muy embarazado, porque después de tener el gusto de mirarlas y remirlas bajo todos aspectos no hallo más que motivos de justos elogios.

Es verdad que *usted* no podrá sin justicia dudar de su propio mérito, ni mucho menos del mérito real de su obra, pues, aunque es muy bello ver la modestia de los hombres de talento, esta no puede ni debe llegar al grado de imbecilidad. El Artista y Arquitecto supremo del universo aplaudiéndose a sí mismo en los días de la creación, cuando dijo de sus obras que *eran muy buenas*, nos dio un ejemplo de la satisfacción legítima que nos de nuestra propia conciencia de haber obrado con acierto. Hallo por lo mismo un defecto, y defecto grave, que a fuerza de inquirir he descubierto en sus melodías: este es el no ser más que 12 en lugar de 24 o 48, como lo desearán los verdaderos amantes del arte. Ea pues amigo mío, manos a la obra, y repare *usted* prontamente este imperdonable defecto, y esperando cuanto antes el número de sus armonías, acuérdesse por fin de este su afectísimo y apasionado servidor

Franz Liszt (rúbrica)<sup>919</sup>.

La lectura de esta carta de Liszt hace dudar si la traducción del francés al español era literal o fue adornada con elogios. Por una parte, Gómez entregó su serie de *Melodías Armonizadas* a Liszt para pedirle su opinión. Liszt debió agradecer con una nota al miembro del Liceo y organista de la catedral que le había atendido durante su estancia en la ciudad, ello es una cuestión de cortesía. Otro asunto es que, como se entiende de la lectura de este texto, la obra de Gómez hubiese impresionado a Liszt. El hecho es que

---

<sup>918</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 205. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Op. Cit.*, págs. 81-117.

<sup>919</sup> GÓMEZ, Eugenio. *24 Melodías Armonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt*. Madrid, pág. 2.

cuando la obra se publicó, dedicada a Liszt, se incluyó esta carta en la primera página, seguramente como reclamo publicitario.

#### 4.2.4. *El repertorio musical del Liceo*

Hasta el momento de la aparición del Liceo sevillano la actividad musical se limitaba a la temporada de ópera, y sólo en contadas ocasiones se interpretó música instrumental. Esta institución supuso el inicio de un nuevo repertorio instrumental, especialmente a través de la música de salón que se interpreta en sus veladas musicales.

Gracias a las reseñas de las revistas culturales y musicales que se publicaron durante la época del Liceo se ha podido obtener información del tipo de música que se interpretaba en sus veladas. En concreto las crónicas de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes* y la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* nos ofrecen el repertorio completo de las sesiones públicas celebradas los días 1 de marzo de 1839, 17 de abril, 8 de mayo, 8 de junio y 3 de julio de 1841. El total de las cuarenta y tres piezas incluía diecinueve arias y dúos de óperas, seis oberturas, una sinfonía, ocho obras para piano, dos para dos pianos, cinco para instrumento con acompañamiento de piano y dos camerísticas. No siempre se trata de obras completas, a veces son movimientos y, en el caso de las obras vocales, todas son arias o dúos sueltos. Estos datos reflejan como las sesiones públicas del Liceo de Sevilla supusieron la irrupción del piano romántico en el concierto público, fuera del ambiente doméstico de las veladas musicales en domicilios particulares (Fig. 37):

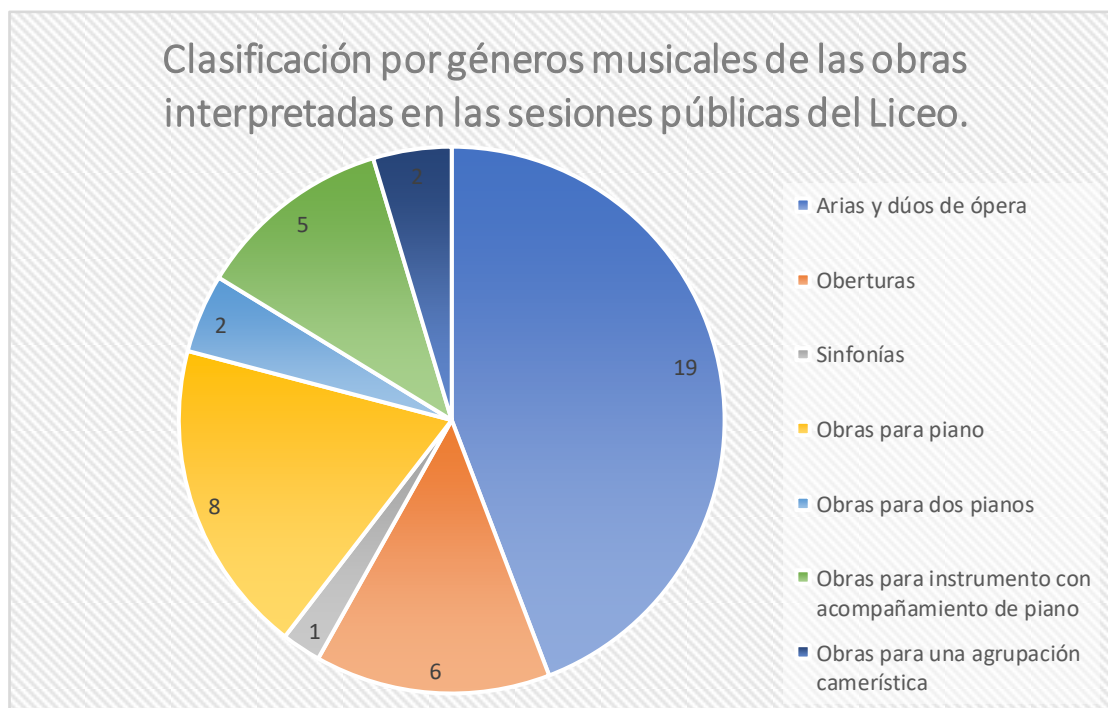


Figura 37. Clasificación por géneros musicales de las obras interpretadas en las sesiones públicas del Liceo. Datos extraídos de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes* y la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*.

Estos datos podrían traslucir un mayor dominio de la música instrumental, con veinticuatro obras, frente a la música vocal, con diecinueve. Esta interpretación sería un espejismo de la realidad. Por una parte, a las arias y dúos de óperas habría que añadir las seis obras que, aunque anunciadas como sinfonías e interpretadas por la orquesta, en realidad eran oberturas de ópera. En total suman veinticinco piezas o escenas operísticas entre las que predominan Donizetti con diez, seguido de Rossini con cinco y Bellini con tres, es decir, los representantes del belcanto que se representaban en ese momento en el Teatro Principal. Frente al dominio de la ópera italiana figura en esta relación un aria de Ramón Carnicer, único compositor español no local interpretado en las sesiones del Liceo (Fig. 38):





Figura 38. Autores de óperas representados en las sesiones públicas del Liceo. Datos extraídos de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes* y la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*.

Respecto a las formas musicales de las obras interpretadas en las sesiones públicas del Liceo, a las arias y oberturas mencionadas se añaden seis fantasías, tres variaciones, una fantasía y variaciones, un rondó, un concierto de solista y cuatro dúos y un septeto con una forma sin determinar. Si se tiene en cuenta que la mayoría de las piezas de salón de este inventario están inspiradas en óperas italianas, incluso cabe suponer que aquellas que no lo indican en el título anunciado también lo estuviesen, el predominio de la ópera italiana en la configuración de los programas analizados fue abrumador (Fig. 39):

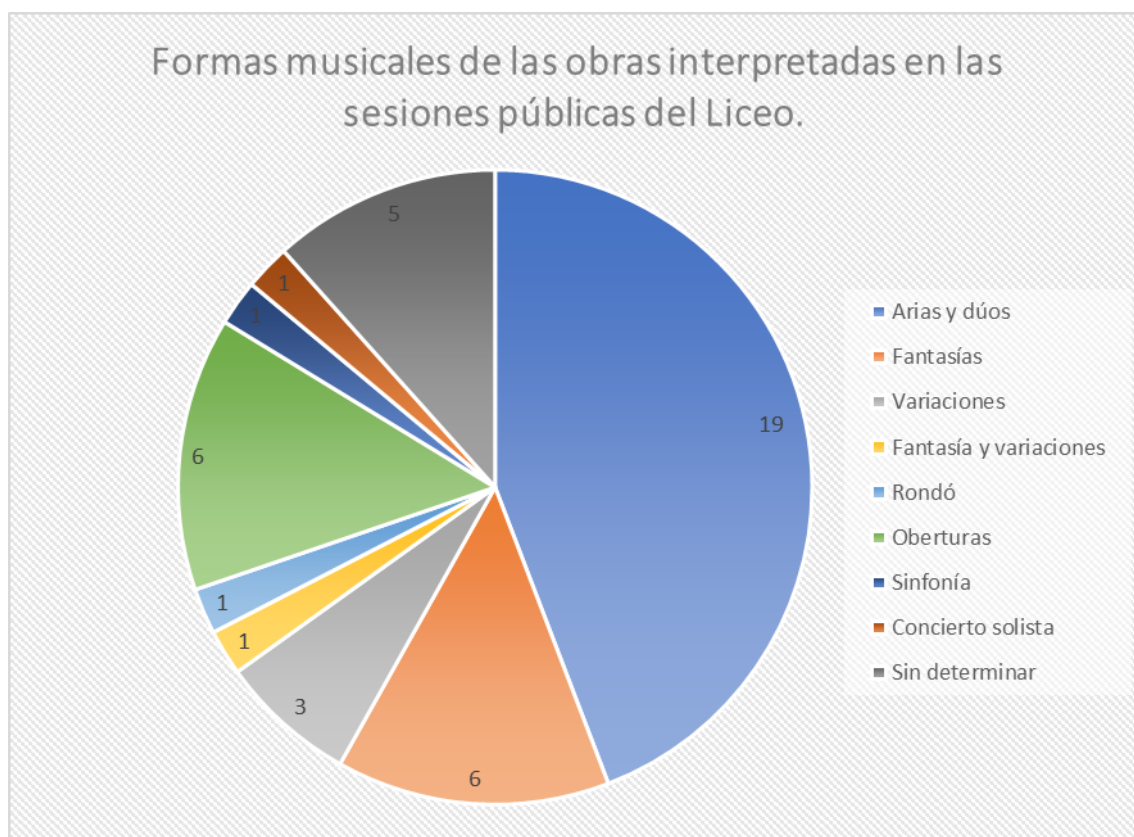


Figura 39. Formas musicales de las obras interpretadas en las sesiones públicas del Liceo. Datos extraídos de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes* y la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*.

Es significativo destacar que mientras que se estaba al tanto de los estrenos de las nuevas óperas, las cuales no tardaban mucho tiempo en representarse en Sevilla, no ocurría lo mismo con la música instrumental. Si un compositor de renombre visitaba el Liceo, como fue el caso de Liszt, eventualmente, en los conciertos organizados para la ocasión, se interpretaba su obra. No obstante, fuera de estas ocasiones, el belcanto subyugaba por completo a la música instrumental europea. Respecto a los autores de las obras instrumentales, cinco de ellas eran de compositores extranjeros: dos de Herz, una de Talberg, una de Kalbrenner y una de Beriot. Otras cuatro eran de compositores españoles: una de ellas de Carnicer, miembro del Liceo de Madrid, dos de Navarro y una de Sanclemente, socios de mérito del Liceo sevillano. Por último, se interpretaron cinco obras para piano y tres para violín y piano sin mencionar en el programa el nombre del autor. Por los argumentos que se han ido desgranando en este apartado, estas ocho obras anónimas debieron ser compuestas por profesores del Liceo y su autoría no se anunció porque eran sobradamente conocidas, mientras que las de Navarro y Sanclemente no lo eran. Es necesario tener en cuenta que los socios de mérito del Liceo estaban obligados

a componer una obra al trimestre para la institución y, aunque esto no se especifica en Las Constituciones del Liceo, lo normal es que ellos mismos o sus alumnos las interpretasen en las sesiones públicas. En este sentido, el Liceo fue promotor de un repertorio instrumental local (Fig. 40):

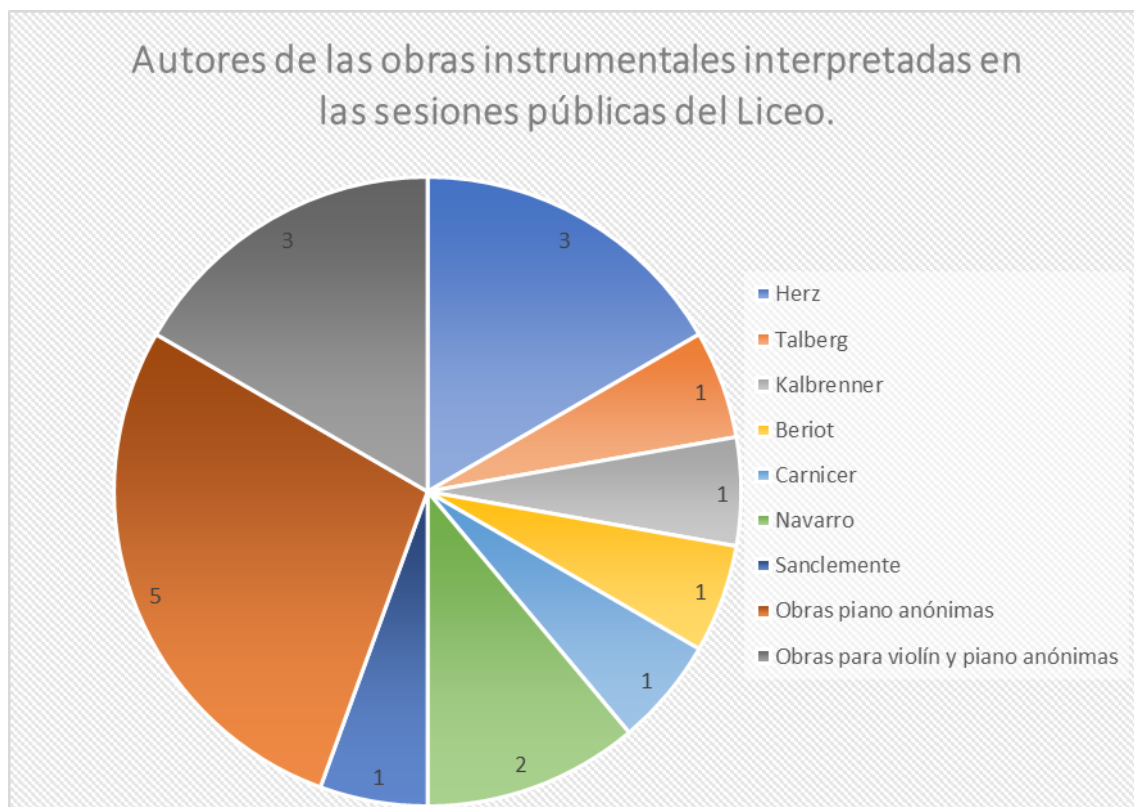


Figura 40. Autores de las obras instrumentales interpretadas en las sesiones públicas del Liceo. Datos extraídos de *El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes* y la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*.

Por lo tanto, de los programas de las sesiones públicas revisados, puede observarse un predominio de la música belcantista, con arias de Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini. Dentro de la música instrumental destaca el piano seguido del violín. El repertorio instrumental más abundante son variaciones y fantasías sobre temas operísticos, lo que era habitual en España en este momento.

#### 4.3. EUGENIO GÓMEZ: COMPOSITOR Y PIANISTA DEL LICEO

Según Parada y Barreto, Eugenio Gómez se interesó en la música profana desde el momento de su llegada a Sevilla:

Desde esta época datan los estudios formales de Gómez, pues como venía de un país en donde nada había oído, ni había estímulo, toda la música le parecía poca, y al poco tiempo ya había reunido una biblioteca musical bastante decente: entre esta música vio una pieza intitulada *Concierto árabe*, que tocó con gran éxito en varias reuniones, y que le sugirió la idea de hacer un contra-concierto con el título de *Concierto asiático* con acompañamiento a grande orquesta, que tocó muchas veces con éxito<sup>920</sup>.

La reseña de Parada y Barreto, a diferencia de lo que ocurría en Zamora, ilustra el ambiente musical que existía en Sevilla desde la llegada de Gómez. Por la descripción del biógrafo, la música profana no se limitaba a la ópera y se desenvolvía más allá del teatro en las veladas musicales y, probablemente, literarias a las que Gómez era invitado. Reuniones que serían el germen para la fundación del Liceo en 1838. Los estudios formales a los que hace referencia Parado y Barreto no suponen otra cosa que el acercamiento a ese repertorio musical laico desconocido por Gómez hasta ese momento.

La participación de Eugenio Gómez en la sección de música del Liceo, al igual que las de sus compañeros de la catedral, Hilarión Eslava y Sanclemente, fue un reflejo de las estrechas relaciones que se establecen dentro de una ciudad entre diversas instituciones, en este caso, en las que tenía presencia la música. Nos muestra un tipo de músico que deja de considerarse un mero artesano y que, de acuerdo con la ideología romántica, se comienza a integrar en proyectos artísticos más amplios en los que colabora con otros artistas. A la vez, en este entorno, comienza a codearse con la alta burguesía y la aristocracia, clases sociales para las que hasta el momento eran empleados. Por otro lado, refleja las claras conexiones entre la música profana y religiosa, pues resulta difícil hablar de un bilingüismo artístico de estos músicos, como mucho de dos variantes dialectales, como muestran las continuas críticas que se dirigen hacia la música religiosa de este siglo de estar contaminada de italianismo operísticos.

Por último, es posible suponer un aliciente económico. Aunque en el reglamento de funcionamiento del Liceo<sup>921</sup>, se especifica respecto a los “socios de mérito” que estaban exentos de pagar cuota al Liceo a cambio de una serie de obligaciones. La realidad debía ser que no sólo estaban exentos de pagar cuota, sino que debieron percibir una remuneración por el trabajo que desempeñaban como profesores e intérpretes, hecho que,

---

<sup>920</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 204.

<sup>921</sup> *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, Op. Cit.*

aunque no queda constatado, paliaría la situación económica que los músicos vinculados a la catedral sufrían en ese momento. La aprobación en el cabildo catedralicio del Plan de Música del 1 de septiembre de 1837 había dejado la situación musical de la catedral, y de sus músicos, en el peor momento de su historia. Con estas expectativas no es extraño que el maestro de capilla y los dos organistas se interesasen por el Liceo desde el momento de su creación. Pero los motivos económicos no debieron ser los únicos. La implicación de Gómez y Eslava en el Liceo muestra una más que probable ideología política de tendencia liberal. Frente a ellos se sitúa Sanclemente de quien, aunque estuvo presente en la sesión inaugural de la institución y firma como secretario las únicas constituciones que se conservan, sólo se ha podido constatar su participación en el concierto homenaje a Eslava antes mencionado. Una ideología conservadora es un motivo bastante razonable para explicarlo.

A los cincuenta y dos años, y con una situación económica estrecha, la vinculación de Eugenio Gómez con el Liceo probablemente le supuso un nuevo estímulo para componer piezas pianísticas de salón, piezas que él mismo y sus alumnos interpretaban en las veladas musicales que se organizaban, es decir, a partir de este momento el organista empezó a ser pianista en público. Pudo ser a partir de esta fecha cuando compuso las siguientes piezas de salón para piano y para voz y piano, además de otras muchas que aún estaban sin publicar, referidas por Parada y Barreto en la biografía de Gómez: *Introducción y tema original con variaciones para cuatro manos*, *Fantasías (difíciles) para piano con variaciones sobre motivos de ópera*, *Variaciones sobre un tema del Crociati*, *Variaciones sobre un tema del Coradino*, *Variaciones sobre el Vals de las Quejas*, *Seis vales originales de salón*, *Gran introducción y un vals con cuatro partes* (de mediana dificultad) y *Arietas* para canto y piano con letra de Metastasio<sup>922</sup>. Según Álvarez Cañibano, en la actualidad todas estas obras están perdidas; no obstante, este trabajo ha permitido localizar dos piezas de salón para piano de Gómez, *Aire de Vals* y *Variaciones para piano-forte* que deben pertenecer a esta relación de obras.

En la siguiente tabla se recogen las intervenciones de Gómez en las sesiones públicas del Liceo, incluyendo las obras interpretadas y las críticas que recibió (Fig. 41):

<b>1. Fecha: 8 de junio de 1838</b>	<b>Actividad: Sesión Pública</b>
-------------------------------------	----------------------------------

<sup>922</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 205.

CAPÍTULO II

Publicado en: <i>El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes</i> , (1838), nº 3, 17/6/1838, pág. 36	
Obra interpretada: <i>Fantasia</i>	Intérprete: Eugenio Gómez
<b>Crítica:</b>	
[...]La de música aumentó el lucimiento de la última con melodiosas composiciones. El Sr. Gómez desempeñó al piano una hermosa <i>fantasia</i> con la habilidad y limpieza de ejecución conocida ya de sus conciudadanos, y fue sumamente aplaudido. [...]	

<b>2. Fecha:30 de junio de 1838</b>	<b>Actividad: Sesión Pública</b>
Publicado en: <i>El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes</i> , (1838), nº 6, 8/7/1838, págs. 71-72.	
Obra interpretada: la reseña no especifica la obra	Intérprete: Eugenio Gómez
<b>Crítica:</b>	
[...] La de música adoleció de frialdad y si el Sr. Gómez no hubiera ejecutado, creemos, que por esta noche no hubiese dado muestras de asistir. Es una lástima que cuando las demás secciones, que componen el Liceo ejercitan sus conocimientos con tanta brillantez, no contribuya también ésta por su parte a darle el esplendor debido. [...]	

<b>3. Fecha:26 de octubre de 1838</b>	<b>Actividad: Sesión Pública</b>
Publicado en: <i>El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes</i> , (1838), nº 5, 4/11/1838, págs. 59-60	
Obra interpretada: la reseña no especifica la obra	Intérprete: Eugenio Gómez
<b>Crítica:</b>	
Respecto a la sección de música estuvo bastante animada, los Sres. Gómez y Navarro, conocidos ya por sus talentos artísticos, ejecutaron alternativamente varias piezas selectas de piano, con la perfección que acostumbran y también contribuyó a animar la sesión la señora doña N. Olaeta tocando unas variaciones con mucha precisión y finura; no podemos menos de elogiar el mérito de esta artista, y esperamos que en adelante favorezca el liceo.	

<b>4. Fecha:15 de febrero de 1840</b>	<b>Actividad: Sesión a beneficio del pintor Antonio María Esquivel</b>
Publicado en: VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. <i>Anales de Sevilla de 1800 a 1850</i> . Sevilla, Hijos de Fé, 1872, pág. 510	
Obra interpretada: <i>Introducción, variaciones y final</i> para piano a cuatro manos	Intérpretes: Eugenio Gómez y Juana Gómez
<b>Crítica:</b>	
En diciembre del año anterior la empresa del Teatro Principal dio una función extraordinaria a beneficio del pintor enfermo; poniendo en escena la linda obra dramática- <i>La mujer de un artista</i> , -cuya relación con el sensible estado e Esquivel sirvió de incentivo al interés del objeto a que se consagraba tal espectáculo. Las secciones artísticas y literarias del Liceo Sevillano combinaron otra función, que anunciada para el jueves, 5 de Febrero, fue suspendida a causa de un recio temporal, transfiriéndose al domingo 15, en cuya noche pobló una escogida concurrencia la sala del tribunal en el Consulado; tomando parte en el concierto los artistas de la compañía lírica italiana, señoras Fanti y Franceschini y señores Confortini, Tossi, Lej y Santarelli, con las distinguidas aficionadas, señoras de Bonaplata y de Ferry y las señoritas Santo-Domingo, Imbrechts, Rojas y Gómez, con los profesores Gómez, Courtier, Navarro y Vargas. [...]	

<b>5. Fecha:8 de mayo de 1841,</b>	<b>Actividad: Sesión Pública.</b>
Publicado en: <i>Revista Andaluza</i> , (1841), Sevilla, Tomo Segundo <i>Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla</i> , pág. 180	
Obra interpretada: <i>Concierto de violín</i> de Beriot	Intérpretes: Sr Courtier, hijo (violín) y Sr. Gómez (piano)

CAPÍTULO II

<b>Crítica:</b>
[...] El Sr. Courtier hijo, ejecutó en seguida un concierto de violín del maestro Beriot, acompañado al piano por el Sr. Gómez. Grandes son el mérito y nuevo gusto de esta bellísima composición; pero no fue menos feliz y delicada la ejecución de ella. [...] El Sr. de Gómez brilló en el acompañamiento, por su maestría en ejecutar los claros y oscuros de esta adornada fantasía.

<b>6. Fecha:8 de junio de 1841</b>	<b>Actividad: Sesión Pública</b>
Publicado en: <i>Revista Andaluza</i> , (1841), Sevilla, Tomo Segundo <i>Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla</i> , págs. 230-232	
Obra interpretada: <i>Dúo</i> de Lafont y Henry Herzt	Intérpretes: Mariano Courtier (violín) y Eugenio Gómez (piano)
<b>Crítica:</b>	
[...]el Sr. Gómez que le acompañaba al piano nos hizo elogiar de nuevo su corrección y delicado estilo, con especialidad en la variación 3ª donde mostró su agilidad y maestría.	
Obra interpretada: <i>Dúo</i> de dos pianos	Intérpretes: Sres. Gómez y Navarro (piano)
<b>Crítica:</b>	
Dio fin la primera parte con un magnífico dúo de dos pianos ejecutado brillantemente por los señores Gómez y Navarro, con una precisión, con una igualdad, con una armonía que solo parecía oírse un instrumento y unas manos, a la vez que se notaba la reunión de los timbres. Los límites de un artículo no permiten extendernos sobre esto como quisiéramos, pues era preciso marcar punto por punto, tanto las bellezas de la composición, como la maestría de la ejecución. Damos sin embargo sinceramente nuestra pobre enhorabuena a los referidos señores, uniendo nuestros votos a los del Liceo. [...]	

<b>7. Fecha:3 de julio de 1841</b>	<b>Actividad: Sesión de homenaje a Hilarión Eslava</b>
Publicado en: nº 7 <i>Revista Andaluza</i> , (1841), Sevilla, Tomo Segundo <i>Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla</i> , págs. 309-312	
Obra interpretada: Gran dúo concertante para dos pianos <sup>923</sup>	Intérpretes: Sres. Gómez y Navarro (piano)
<b>Crítica:</b>	
El gran dúo concertante que tuvimos el placer de oír a los Sres. Gómez y Navarro en la sesión anterior, se presentó también esta noche, a petición de varios admiradores del talento de los profesores que lo ejecutaban. Solo podemos añadir a lo que entonces dijimos que hoy parecía que los artistas iban animados del deseo de agradecer el buen éxito que su desempeño tuvo, y que rivalizaron en demostrarlo [...]	
Obra interpretada: <i>Septuor</i> de Kalkbrenner.	Intérpretes: Sr. Gómez (piano) y varios profesores de la orquesta
<b>Crítica:</b>	
Abrió la segunda parte un <i>Septuor</i> de Kalkbrenner, ejecutado brillantemente por el Sr. Gómez en el piano y por varios profesores de la orquesta. Todos manifestaron su maestría y si no tuvimos el gusto de escucharla íntegra, creemos que solo puede atribuirse a que es sumamente larga; sin embargo, nos agradó infinito lo que oímos, y todos participaron de los mismos sentimientos	
Obra interpretada: <i>Fantasia y variaciones sobre temas de la Extranjera</i>	Intérprete: Srta. de Gómez (piano)
<b>Crítica:</b>	

<sup>923</sup> Como se puede ver en la crítica, esta obra es la misma que la interpretada en la sesión pública anterior el día 8 de junio. En esta ocasión se debió anunciar como Gran dúo concertante para darle mayor relevancia dada la importancia del evento.

La señorita de Gómez, digna discípula de su padre, ejecutó perfectamente una fantasía y variaciones sobre diferentes temas de la *Extranjera* y por cierto que ya hacía tiempo que no teníamos el placer de escucharla [...]

Figura 41. Intervenciones de Eugenio Gómez en las sesiones públicas del Liceo.

En las intervenciones de Eugenio Gómez en las sesiones públicas del Liceo recogidas en la prensa entre 1838 y 1841 interpretó dos obras de cámara: el *Dúo* de Lafont y Henry Herz, junto al violinista Mariano Courtier, y el *Septuor* de Kalkbrenner junto a varios profesores de la orquesta. También acompañó a Courtier el *Concierto* de violín de Beriot. El resto son obras para piano: *Fantasía*; *Introducción, variaciones y final* para piano a cuatro manos; *Dúo* de dos pianos; *Gran dúo concertante* para dos pianos; y *Fantasía y variaciones* sobre temas de la *Extranjera*. A estas piezas hay que añadir dos intervenciones con obras de piano cuyo título no se especifica en la crítica.

De la lectura de esta relación de obras para piano pueden sacarse varias conclusiones. En primer lugar, es llamativo que no se anuncie en la crítica el nombre del autor de las obras de piano interpretadas por Gómez cuando sí se anuncia el de las obras de otros profesores, caso de las de José Navarro o Manuel Sanclemente. Además, estos títulos coinciden con la relación de piezas de salón compuestas por Gómez que Parada y Barreto cita en la biografía de Gómez<sup>924</sup> y, por último, Álvarez Cañibano aporta la información de que la obra que interpretó con su hija Juana era de su autoría. Todo esto lleva a la conclusión de que Eugenio Gómez era el autor de todas las piezas interpretadas por él y por sus alumnos en las sesiones públicas del Liceo. Incluso cabe la posibilidad de que el *Gran dúo concertante* para dos pianos interpretado en dos ocasiones junto a Navarro, en realidad se tratase del *Concierto Asiático* referido por Parada y Barreto.

A pesar de esta conclusión cabe cuestionarse ¿Por qué no se anuncia a Eugenio Gómez como autor cuando sí se anuncia la autoría de las obras de Navarro, San Clemente o Eslava? Se puede deducir que se trataba de obras de Gómez ya conocidas por el público, por lo se consideraba innecesario citar al autor. Esto lo corroboran las críticas recibidas en los diferentes periódicos. A parte de la tendencia al halago que tenían los críticos de estas revistas hacia el Liceo, se deduce que estamos ante un pianista “muy en forma”

---

<sup>924</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 205.



técnicamente, que como intérprete había alcanzado una buena reputación en la ciudad y que su obra debía ser conocida por el público.

Por último, se ha podido constatar que los primeros pianistas en los recitales de la ciudad, los Gómez, Navarro o Sanclemente, eran organistas, tal como ocurre en otras ciudades españolas con la llegada del piano en el siglo XIX. Intérpretes que compaginaron esta doble vertiente interpretativa y que, en su faceta docente, constituyen el germen de la escuela pianística sevillana.

## 5. LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA

Las Sociedades Filarmónicas comienzan a proliferar a partir de los años cuarenta, como una continuación, ya específicamente dedicada a la música, de la actividad de los Liceos desarrollada en los años treinta. No obstante, Casares sitúa a La Sociedad Filarmónica de Tenerife, fundada en 1830 por Carlos Gigou<sup>925</sup>, como la pionera de este tipo de asociación en España<sup>926</sup>. A esta le seguirían, ya en la península, la Sociedad Filarmónica de Barcelona (1839) y la de San Sebastián (1840).

En 1845 se fundaron dos Sociedades Filarmónicas, la de Sevilla y la de las Palmas de Gran Canaria. La Sociedad Filarmónica Sevillana continuaba con muchos elementos que ya habían aparecido en el Liceo: la enseñanza como función primordial, contaba con una orquesta propia que estaba formada por amateurs y profesionales, y en la mayoría de los conciertos que organizó participaban los miembros de la institución. Excepto en lo que hace referencia a la fusión de diferentes artes, se puede afirmar que la Sociedad Filarmónica fue una continuación musical del Liceo en dos aspectos fundamentales: un gran número de socios comunes y un modelo de concierto similar.

### 5.1. EL INICIO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA (1845)

En las publicaciones sobre la música en Sevilla durante siglo XIX existen dos teorías que explican las causas del surgimiento de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Por una parte, Álvarez Cañibano argumenta que fue la decadencia del Liceo de Sevilla, probablemente acelerada por la marcha a Madrid en 1844 del director de su sección musical, Hilarión Eslava, la que provocó que en 1845 se fundara la Sociedad Filarmónica

---

<sup>925</sup> Músico francés que marchaba desde Francia a Brasil, hizo escala en Tenerife y se quedó en la isla.

<sup>926</sup> CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (ed). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pág. 38.

de Sevilla<sup>927</sup>. En este mismo sentido, Vallés Chordá va más allá al afirmar que el antecedente de la Sociedad Filarmónica Sevillana fue el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, el cual fue convertido en 1845 en Sociedad Filarmónica<sup>928</sup>.

Esta última teoría es difícil de aceptar si se tiene en cuenta que el Liceo, además de música, englobaba otras secciones artísticas, mientras que la Sociedad Filarmónica es una institución dedicada exclusivamente a la música. Sí es probable que la sección de música del Liceo se independizase para constituir la Sociedad Filarmónica, mientras que el resto de secciones artísticas tuviesen continuidad en el Liceo. Esta hipótesis se sustentaría en las noticias de certámenes organizados por el Liceo en 1855, en los que participaron miembros de las secciones de literatura y pintura que eran socios del Liceo desde su fundación en 1838 y músicos de la Sociedad Filarmónica<sup>929</sup>. También se fundamentaría en las similitudes que existen entre ambas asociaciones en varios aspectos: en relación al funcionamiento, a las actividades musicales programadas, a los socios que han pasado de una a otra institución, e incluso en sus inicios al uso de la misma sede del Liceo para sus conciertos. Más allá de las causas que impulsaron la fundación de la Sociedad Filarmónica, su inauguración pública se produjo en 1846, tal y como afirma Manuel Jiménez en la crítica de un concierto de la Sociedad de 1848:

[...]La sociedad filarmónica que hace dos años se inauguró en esta por los esfuerzos de algunos jóvenes, ha seguido una marcha oscilante, no porque hayan faltado elementos, sino porque como acontece siempre, se han interpuesto ciertos escollos, que no nos es dado revelar en este momento [...]<sup>930</sup>.

De estas palabras se pueden desprender dos cuestiones: que entre la fundación de la Sociedad y su primera actividad pasó un tiempo, y que su puesta en marcha, a pesar de tener como modelo de referencia el Liceo, no fue un camino fácil, debido a dificultades originadas por problemas económicos y de infraestructura.

---

<sup>927</sup> En 1844 Eslava deja su puesto de Maestro de capilla de la Catedral de Sevilla para ocupar el puesto de Maestro de la Capilla Real en Madrid. Citado en ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, pág. 66.

<sup>928</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla”. *Op. Cit.*, pág. 48.

<sup>929</sup> *Revista de ciencias, literatura y artes*, 1855, Sevilla, tomo I, pp. 634- 638. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*, págs 34-35. El programa del evento y sus participantes serán analizados en el subapartado *Los conciertos a partir de 1848* de este capítulo.

<sup>930</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 36, pág. 1.

En los artículos y las críticas de los conciertos que realiza Manuel Jiménez en *El Orfeo Andaluz. Segunda Época* se encuentran algunas pautas del comportamiento social de las personas de la Sociedad Filarmónica, así como del público que asistía a las veladas musicales. La asistencia a los conciertos estaba avalada por la afición del pueblo sevillano a la música, pero también existía un componente social. La ocasión era un punto de encuentro para la sociedad más distinguida del momento, especialmente para la nueva burguesía sevillana interesada en ascender en el escalafón social. Esto explica la gran demanda existente para pertenecer a la corporación, la cual no podía ser satisfecha por falta de espacio en el local del que disponían. Según Delgado Peña, era habitual que asistieran hasta ochocientas personas a los conciertos, yendo las señoras lujosamente arregladas para la ocasión, tal y como relatan las crónicas de la época. La excesiva afluencia de público provocaba que la gente permaneciese de pie en los pasillos por falta de asientos, que no hubiese silencio en la sala cuando empezaba la representación e incluso daba lugar a la picaresca con las entradas<sup>931</sup>.

#### 5.2. EL IV CONDE DEL ÁGUILA: PRESIDENTE FUNDADOR DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA

Fernando de Espinosa y Fernández de Córdoba, IV Conde del Águila (1807-1864)<sup>932</sup>, estuvo al frente de la Sociedad Filarmónica desde los inicios de esta hasta su muerte. En 1865, en la relación de personas que forman la Junta Directiva, figura José Freuller como nuevo presidente de la Sociedad<sup>933</sup>. El Conde del Águila es un claro ejemplo de las élites diletantes pues, además de presidir la institución, formaba parte de la orquesta de la sociedad como primer trompa. Actuó como solista en más de una ocasión, recibiendo excelentes críticas por sus interpretaciones, lo cual era de esperar al tratarse del presidente y principal benefactor de la institución. Un ejemplo de ello es la crítica aparecida en el *Orfeo andaluz* en relación con su solo de trompa de la sinfonía de la ópera *Semíramis* de Rossini, interpretada en el tercer concierto de la temporada de 1847-48:

[...] La segunda parte dio principio por la tan aplaudida sinfonía de la *Semíramis*, en cuyo desempeño tanto sobresale la orquesta, por la valentía con que descifra sus brillantes

---

<sup>931</sup> DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Opus. Cit.*, págs. 30-32.

<sup>932</sup> También ostentaba los títulos de Conde de Prada Castellano, Marqués de Montefuerte, Marqués de Parada y Marqués de Saucedá

<sup>933</sup> GOMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1865, pág. 81.

pasajes. El digno presidente de la Sociedad, señor conde del Águila, tocó bien su solo de trompa, que es de mucho lucimiento. [...] <sup>934</sup>.

Su formación musical no se limitaba a la trompa, como atestigua el hecho de que años más tarde, en 1855, participase en otro concierto de la Sociedad interpretando en esta ocasión el figle. En el concierto se realizó una curiosa adaptación para figle y flauta del dúo para bajo y tiple de la ópera *Belisario* de Donizetti: “llamó aún más nuestra atención el Sr. Águila por las dificultades vencidas en un instrumento tan ingrato y difícil como el figle, notándose en él las cualidades dice su compañero y la completa seguridad, el aplomo y soltura del verdadero maestro” <sup>935</sup>.

Las inquietudes musicales del Conde del Águila quedan también de manifiesto en su interés por la adquisición de nuevas partituras. En octubre de 1847 hace un viaje a Madrid, junto con el director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, Mariano Courtier, para comprar repertorio nuevo para la orquesta. Entre estas obras se encuentra el *Himno dedicado a Pío IX* de Rossini <sup>936</sup>. Además, en los numerosos momentos de crisis de la institución encabezó el esfuerzo por salvarla. El nº 28 de *El Orfeo Andaluz* se hace eco de la paralización de las actividades en la Sociedad Filarmónica y anima a recabar esfuerzo para su recuperación:

Sociedad Filarmónica Sevillana.

[...] Creemos que todos se esfuercen para dar nueva vida a ese instituto filarmónico tan necesario ahora que se arrebatada de nuestra desventurada escena los espectáculos líricos: de esperar es que su presidente, nuestro apreciado amigo el señor conde del Águila, cuya afición por el arte todos conocemos, se sacrifique porque, justo es que nos sacrifiquemos, para volver a su pasada y activa existencia esos certámenes do brillaba el talento de la juventud andaluza [...] <sup>937</sup>.

A partir de 1862, sería el principal animador de la creación del Instituto de Música y Declamación Provincial de Sevilla, establecimiento de enseñanza creado en el seno de la Sociedad Filarmónica. Según Delgado Peña, incluso es muy posible que el propio

---

<sup>934</sup> *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 11, pág. 2.

<sup>935</sup> *Revista de ciencias, literatura y artes*, 1855, Sevilla, tomo I, pp. 634- 638. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Opus. Cit.*, págs. 34-35.

<sup>936</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 2, pág. 4.

<sup>937</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana” *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 28, págs. 2-3.

Conde del Águila aportase parte de su patrimonio para el sostenimiento económico del Instituto musical<sup>938</sup>.

Al margen de su colaboración en las sociedades artísticas y musicales, el conde mantuvo en su casa la costumbre de las veladas musicales, que habían marcado la vida cortesana y de las casas de la nobleza desde el siglo anterior. De acuerdo con una costumbre muy arraigada en toda Europa, la aristocracia organizaba veladas musicales en las que participaban los artistas, cantantes o instrumentistas, que se encontraban en la ciudad. En una velada musical organizada en casa del Conde del Águila participaron los solistas de la compañía de ópera que actuaban en el Teatro San Fernando en esos momentos, junto a la orquesta de la Sociedad Filarmónica Sevillana:

Hemos concurrido a la reunión musical que tuvo lugar en la noche del último viernes en casa del Sr. conde del Águila. Asistió la brillante orquesta de la Sociedad Filarmónica, llevando al frente a su director Courtier, la cual ejecutó las brillantes sinfonías de la *Semíramis* y *Guillermo Tell*, con esa valentía que les ha hecho alcanzar muchos lauros en los conciertos. Los artistas de la ópera, contándose la señora Vittadini, cantaron varias piezas que acompañó al piano el maestro Schira. Entre los que tuvieron el honor de ser convidados, se contaban varios artistas conocidos y el eminente pianista don Eugenio Gómez<sup>939</sup>.

Esta crónica muestra el mestizaje existente entre todos los ámbitos de actividad musical urbana: corte, teatro, sociedades musicales e instituciones religiosas. Una mezcla de músicos que lógicamente lleva aparejada una uniformidad de repertorios, en los que tiene clara preponderancia el virtuosismo belcantista y los aires de danza, como muestra la casi desaparición de la música de cámara que en el setecientos se practicaba en la corte, y las críticas de italianismo vertidas de forma continua hacia la música religiosa decimonónica.

### 5.3. DIRECTIVA Y DIRECCIÓN DE MÚSICA

En varias entregas de *El Orfeo Andaluz* del año 1847 se publica la lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica de Sevilla. Como era de esperar, entre los socios de la Sociedad se encuentran los músicos más destacados de la ciudad,

---

<sup>938</sup> DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*, págs. 40-47.

<sup>939</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana” *El Orfeo Andaluz*. *Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), n° 23, pág. 3.

junto con aristócratas y conocidos apellidos de la sociedad sevillana, muchos de ellos antiguos integrantes de la sección de música del Liceo. No se conserva una lista que incluya todos los integrantes de la Sociedad Filarmónica. Los únicos datos con los que se cuenta son los nombres de los socios que se publicaron en 1848 en *El Orfeo Andaluz*. A través de la revista se han podido obtener los nombres de los integrantes de la Junta Directiva, de la Dirección de música, los socios de mérito, un listado de socios que cantan o actúan como pianistas y los nombres de los músicos de la orquesta ese año.

Aunque se trataba de una asociación musical más especializada, los cargos más importantes de la Junta Directiva estaban ocupados por las élites sociales y culturales locales: presidente, el Conde del Águila; conciliario primero, Francisco Rossi; conciliario segundo, vacante; depositario, Ramón de la Miyar y Dumont y secretario contador, Carlos Bentábol y Moreno<sup>940</sup>. En 1847 el puesto de primer consiliario lo ocupó Francisco Rossi, socio benefactor que ocupaba la presidencia de la institución cuando el Conde del Águila estaba ausente. En la Junta General celebrada el 3 de enero de 1848 presentó su dimisión del cargo, aunque la Junta no la admitió alegando “la conveniencia de conservar a este individuo en su puesto que con tanta oportunidad ocupa y desempeña”<sup>941</sup>. En esta misma asamblea se escogió para el puesto de consiliario segundo, que estaba vacante por la ausencia de José Soto-Mayor, a Manuel López Azme. Los puestos de depositario y secretario los ocupaban dos miembros de la orquesta de la Sociedad: Ramón de la Miyar y Dumont, solista de los segundos violines, y Carlos Bentábol que tocaba el clavicor<sup>942</sup>. Estos datos muestran que eran músicos, pero parece claro que no lo eran de profesión principal. Es evidente que el Conde del Águila se sustentaba gracias a sus bienes, Ramón de la Miyar era notario mayor del provisorato del arzobispado, Manuel López Azme era abogado, y el resto de nombres coinciden con personas que desempeñaban oficios en Sevilla en estos años.

Frente a la Junta Directiva, la dirección de música era mucho más profesional. Al frente de la orquesta estaba Mariano Courtier, violinista y director de prestigio nacional. Además de dirigir las orquestas de los Teatros Principal y San Fernando de Sevilla, con

---

<sup>940</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 5, pág. 3.

<sup>941</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 13, pág. 3.

<sup>942</sup> El clavicor es instrumento antiguo, de la familia de viento metal compuesto de un tubo prolongado doblado en la mitad. Muy similar al fígle, dispone de tres pistones y está elaborado generalmente de bronce. La etimología procede del latín: clavis (llaves) y cornú (cuerno).

frecuencia era llamado a dirigir representaciones en los teatros de otras ciudades, incluida Madrid:

Ha vuelto a ser llamado con premura a la corte el distinguido violinista D. Mariano Courtier, actual director de la orquesta de nuestro Teatro San Fernando. Parece que ha obtenido un brillante contrato. Si bien sentimos la falta de este hábil profesor celebramos haya alcanzado tan notable puesto<sup>943</sup>.

Eugenio Gómez era el maestro de música y el encargado de sustituir a Courtier al frente de la orquesta cuando este se ausentaba. Así fue, por ejemplo, en el quinto concierto de la temporada 1847-1848: “La orquesta, a cuyo frente, por ausencia de su director el joven violinista don Mariano Courtier, se halla el distinguido artista don Eugenio Gómez [...]”<sup>944</sup>. El puesto de secretario lo ocupaba José María Roby, antiguo alumno de violín del Liceo, quien en la orquesta de la Sociedad ocupaba el puesto de concertino y además era de esperar que fuese profesor de violín. Los socios adjuntos eran Antonio Guillén, socio contribuyente, y Santiago Olave, pianista, quienes probablemente participaban en la programación de los conciertos y la coordinación del profesorado<sup>945</sup>.

De este grupo directivo cabe señalar que vuelven a repetirse muchas de las características del Liceo. Los responsables de las secciones de música son pianistas/organistas o violinistas y proceden del Teatro Principal o la Catedral, probablemente las instituciones con mayor prestigio musical del momento. Quedan fuera otras familias de músicos y otras instituciones igualmente asentadas en la ciudad desde antiguo como los profesionales de las bandas, que hubieran podido tener una función importante en la formación de los instrumentistas de viento de la orquesta. Otra ausencia, quizás más razonable, es la de algunos alumnos que se habían formado en el Liceo, personas de la alta sociedad que no tenía aspiraciones laborales, de ahí que se mantuvieran al margen también en este momento.

No obstante, es posible que el número de profesores de la Sociedad fuese más amplio que el que recoge la revista. La crítica del tercer concierto de la temporada hace

---

<sup>943</sup> *El Porvenir*, 5/10/1850. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Opus. Cit.*, pág. 25.

<sup>944</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 21, pág. 1.

<sup>945</sup> *Ibidem*.

referencia a la intervención de la pianista Dolores Mena, alumna de Sanclemente<sup>946</sup>. Es probable que la colaboración de Sanclemente como profesor de la Sociedad estuviese limitada por sus obligaciones como organista primero de la Catedral. El hecho de que su nombre no aparezca entre la relación de socios, lo cual hubiese sido motivo de prestigio para la institución, podría estar motivado por impedimentos puestos por el cabildo catedralicio ligados a su condición de sacerdote o por cuestiones ideológicas o de salud debidos a su avanzada edad, circunstancia que no se daba en el caso de Eugenio Gómez.

#### 5.4. SOCIOS DE MÉRITO Y SOCIOS CONTRIBUYENTES

La separación que existía en el Liceo entre socios de mérito y socios contribuyentes se sigue manteniendo en la Sociedad Filarmónica, si bien se observa una curiosa separación entre hombres y mujeres de la que no hay constancia en el Liceo. A las mujeres que participaban de forma activa como cantantes o pianistas se las denominaba como “socias de mérito”, mientras que los hombres que cantaban o tocaban el piano aparecen con la denominación más genérica de señores que cantan y señores que tocan el piano. No se sabe hasta qué punto esta diferencia en la nomenclatura responde a una relación diferente en cuanto a los pagos a la Sociedad, o simplemente es una denominación “honorífica” hacia las mujeres. En la revista de la sociedad aparece la relación de las “socias de mérito”, todas ellas cantantes o pianistas. Entre las cantantes estaban Amalia Rossi, Manuela Cuesta, Casimira Lacarra de López, Francisca Rull, Ana Muller, Trinidad Merry y Josefa Massa Rosillo. La lista de pianistas incluía a Matilde Trechuelo de Schelly, Dolores Mena, Carmen Lavín y Josefa Rincón<sup>947</sup>.

Al igual que ocurría en el Liceo, sólo participan mujeres cantando o tocando el piano, y ninguna forma parte de la orquesta. Esto se explica por las costumbres sociales de la época, pues se consideraba que el piano y el canto eran aficiones adecuadas para una mujer de clase alta. Entre las socias cantantes figuran Francisca Rull, Trinidad Merry y Josefa Rosillo, que ya habían participado en las veladas del Liceo. En cambio, se echa en falta los nombres de otras cantantes y pianistas que habían participado con buenas críticas en los conciertos del Liceo. Este hecho muestra la efímera vida musical pública

---

<sup>946</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 11, pág. 2.

<sup>947</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 5, pág. 3.



de la mayor parte de las mujeres, que en muchas ocasiones terminaba en el momento en que se casaban y esta afición se trasladaba al ámbito doméstico.

En la relación de señores que cantan figuran a Felipe Villamil, Eduardo Cano, Leopoldo Sassary, Manuel Noriega, Manuel Franco, Manuel Ceferino Rincón, Manuel Zarayo, Ramón García y Gómez, José Gómez y Jiménez y Manuel Sanz<sup>948</sup>. Entre estos encontramos apellidos vinculado a sagas de músicos como los Noriega. Al igual que ya pasaba en las veladas programadas por el Liceo, los cantantes intervienen cantando arias de ópera italiana, y sus actuaciones se alternan con la intervención de la orquesta y de instrumentistas. La relación de los señores pianistas incluye a Hilarión Eslava, José Freyre, Ricardo Wardenburg, Francisco Rodríguez, José Rodríguez, Ramón Sousa, Santiago Olave, José Valle, Marcos Pereda, Antonio del Canto y Francisco de P. Abaurrea<sup>949</sup>.

Destaca el nombre de Hilarión Eslava al frente de esta lista; más, si cabe, si se tiene en cuenta que en 1844 había dejado su puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla para trasladarse a la corte, donde ocupó el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real de Madrid. La explicación está en que, debido al prestigio que suponía para la Sociedad contar con la figura de Eslava entre sus miembros, fue invitado a pertenecer a la entidad como socio de mérito: “Ha sido nombrado socio de mérito, el ilustre compositor don Hilarión Eslava, el cual ha contestado admitiendo el nombramiento con una expresiva carta que insertaremos en nuestro siguiente número [...]”<sup>950</sup>. La carta en cuestión no se publicó en la revista, lo que hace dudar de su existencia. La lista se completa con otros pianistas entre los que encontramos a José Freyre y Ricardo Wardenburg, fundadores en 1856 de la *Revista Musical Española*, los pianistas y compositores, antiguos miembros del Liceo sevillano, Francisco Rodríguez<sup>951</sup> y José

---

<sup>948</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 6, pág. 2 y nº 7, pág. 4.

<sup>949</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 6, pág. 2.

<sup>950</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 3, pág. 4.

<sup>951</sup> En el nº 8 de *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, 1º época, se publicó una *Canción* de Francisco Rodríguez.

Rodríguez<sup>952</sup>, o Santiago Olave, quien además era socio adjunto de la Dirección de Música de la Sociedad.

Además de los músicos relacionados, también se publica en varios números de *El Orfeo Andaluz* la lista de los socios contribuyentes<sup>953</sup>. En total ochenta y dos personas benefactoras de la institución pertenecientes a la alta burguesía y a la aristocracia sevillana. Entre ellas encontramos a la Condesa de Monte-agudo, el Marqués de la Motilla, el Marqués de Arison o el Marqués de Esquivel. La relación general de socios muestra las múltiples concomitancias existentes entre la sección de música del Liceo y la Sociedad Filarmónica, tanto en relación a los músicos profesionales que en ellas participaban y al papel que tenían, como a los socios que colaboraban. Se trata de círculos bastante cerrados en los que sólo tienen cabida los músicos más destacados de la catedral y el teatro, junto a las élites sociales de la ciudad.

## 5.5. LA ACTIVIDAD MUSICAL

### 5.5.1. *La orquesta*

Se trata de una orquesta semi-profesional integrada por cincuenta y nueve músicos, profesionales y aficionados, dirigidos por en las primeras temporadas por Mariano Courtier y por Eugenio Gómez, el maestro de música de la Sociedad, cuando la ocasión lo requería<sup>954</sup>. Coincide en Sevilla con la orquesta, también amateur, de la Asociación Artístico-Filarmónica Santa Cecilia, creada en 1850, y con las profesionales del Teatro Principal y del Teatro San Fernando, además de la banda del Asilo y los músicos del Ayuntamiento. No es descabellado suponer que los mismos músicos tocasen en más de una orquesta, o agrupación musical, lo que dificultaba la continuidad de la programación de teatros y sociedades y la coordinación de los ensayos de los diferentes programas. La siguiente tabla incluye los nombres de los músicos que formaban parte de la orquesta en 1847 (Fig. 42)<sup>955</sup>:

---

<sup>952</sup> En los números 9 y 10 de *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, 1º época, se publicó un *Vals* para piano de José Rodríguez.

<sup>953</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 10, pág. 3, nº 12, págs. 3-4 y (1848), nº 15, pág.4.

<sup>954</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 6, pág. 2, nº 8, pág. 3, nº 9, pág. 4, nº 10, pág. 3.

<sup>955</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 6, pág. 2, nº 8, pág. 3, nº 9, pág. 4, nº 10, pág. 3.

CAPÍTULO II

VIOLINES PRIMEROS (9)	José María Roby, Juan Nepomuceno Roby, Juan Murffi, Luis Torres, Francisco de Juan, José Courtier (padre), José Courtier (hijo), Manuel Jiménez y Augusto Lerdo.
VIOLINES SEGUNDOS (12)	Ramón de la Miyar, Rafael Velásquez, Manuel Blanco (Padre), Manuel Blanco (hijo), Eduardo Repiso, Antonio Casermeiro, Joaquín Courtier, Mariano Montero, Franco Martínez Zapata, Manuel Monti, Rafael Monti y Manuel Soriano.
VIOLAS (2)	Antonio B. Behr y Feliciano Galán.
VIOLONCELLOS (3)	Manuel Padillo, Antonio Guillén y Francisco de Paula González.
CONTRABAJO (3)	Antonio Courtier, Nicolás Zabala y Antonio Mellado.
FLAUTAS (6)	José María Pozo, Francisco Vargas Vila, Antonio Benjumea, Ignacio Lavín, José Lamarque y José Álvarez.
OBOE (1)	José M. Vera.
CLARINETES (4)	Ramón Noriega, Manuel Díez, Antonio Leal y José Funes.
TROMPAS (4)	Sr. Conde del Águila, Agustín Rueda, Juan Sánchez y Juan Moreno
CORNETINES (4)	Sr. Marqués de Alvento, Marqués de Villapalma, Antonio Frutos y Lorenzo José.
FAGOTES (2)	Miguel Dorda y Antonio Pró.
CLAVICORES (2)	Carlos Bentábol y Moreno y Manuel Zabala.
TROMBONES (3)	Rafael Acebedo, Rafael Ayllón y José Vásquez
FIGLES (3)	José Robira, José Patán y Fernando Cuadros.
REDOBLANTE (1)	Agustín José

Figura 42. Miembros de la orquesta de la Sociedad Filarmónica en 1847

En esta lista aparecen aficionados pertenecientes a las élites sevillanas: aristócratas como el Marqués de Alvento, el Marqués de Villapalma o el mismo Conde del Águila; y miembros familias burguesas, junto con antiguos miembros del Liceo como Benjumea<sup>956</sup>, los violinistas José María Roby, concertino, y Manuel Jiménez, primer violín, además de editor y redactor único de *El Orfeo Andaluz* en su segunda época. También están presentes los músicos profesionales, miembros de sagas de músicos como los Courtier o los Zabala<sup>957</sup>, y músicos de la orquesta del teatro San Fernando, como el flautista Francisco Vargas.

Destaca la desproporción entre los instrumentos de las diferentes secciones: en la cuerda hay pocas violas, violoncellos y contrabajos en proporción a los violines, y en el viento son excesivas las seis flautas frente a un único oboe y dos fagots. También es llamativa la ausencia de trompetas, sustituidas por cornetines, el exceso de figle o tuba

<sup>956</sup> El legado de las partituras de piano de esta familia se encuentra en la BCSMS.

<sup>957</sup> Ya aparecen miembros de estas familias en las orquestas de la catedral y del Teatro Principal en la década de 1820.

baja<sup>958</sup>, el uso de clavicores, instrumentos en desuso en la época, o el uso de redoblante en sustitución de timbales.

La desproporción en el número de instrumentos responde sobre todo a que se trata de una orquesta semi-profesional en la que tendrían cabida todos los socios que desearan colaborar en ella de manera activa. Es de suponer, además, que muchos de ellos no participarían más que de forma ocasional, de acuerdo con el resto de sus ocupaciones, y el director tuviera que adaptar la orquestación de las obras a los instrumentistas de los que disponía para cada ocasión. El concepto de obra de arte del momento dista mucho de ser un texto cerrado que hay que respetar en todos sus parámetros, algo que sólo quedará claramente establecido en contextos posteriores más profesionalizados.

En el nº 26 de *El Orfeo Andaluz* se publica una carta de Mariano Courtier, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, que refleja los problemas económicos y de planificación de las orquestas de la ciudad. En esta carta, escrita a modo de desagravio, Courtier presenta el presupuesto entregado al Teatro San Fernando para una orquesta integrada por veintiocho miembros. Expone que, a petición del teatro, hay una bajada de precios respecto al presupuesto entregado para el mismo fin por Silverio López, director titular de la orquesta del Teatro San Fernando. Como anexo, adjunta el presupuesto con los precios diarios de cada músico de la plantilla; estos, que figuran con nombre, apellidos y el instrumento que tocarían para la ocasión, son integrantes de la Sociedad Filarmónica. De esta carta se intuye, por una parte, que se ha dudado de la honradez de Courtier y, por otra, que hay una disputa entre ambos directores para que sus respectivas orquestas sean las que actúen en la temporada de ópera del San Fernando, con los beneficios que ello les conllevaría. Por otra parte, es comprensible el enojo de Silverio López pues él había presentado un presupuesto con músicos profesionales mientras que Courtier proponía una plantilla, la de la Sociedad, que aunaba profesionales con aficionados, con lo cual el presupuesto podía ser más ajustado. La paradoja de la situación es que algunos de los instrumentistas debían ser los mismos en ambas propuestas pues algunos profesores de la Sociedad eran músicos del Teatro<sup>959</sup>.

---

<sup>958</sup> Lo normal en una orquesta del siglo XIX es usar una tuba baja. Esta orquesta contaba con tres.

<sup>959</sup> COURTIER, Mariano. "Aviso saludable". *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 26, pág. 3.

### 5.5.2. *El repertorio de los conciertos. La temporada 1847-1848*

La temporada de 1847-48, segunda de la Sociedad Filarmónica Sevillana, comenzó en octubre. Es la temporada de la que se tiene más información pues tanto los programas de los conciertos como los preparativos y las críticas se recogen en *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*. Es por ello que se ha tomado como modelo para el estudio, ya que es de suponer que el tipo de conciertos y la organización sería similar en estos años iniciales de la institución. Durante esta temporada se programaron seis conciertos que se celebraron en los salones del Museo, aproximadamente uno al mes. Los tres primeros se celebraron los días 18 de octubre, 24 de noviembre y 18 de diciembre de 1847, respectivamente, y se anunciaron en *El Orfeo Andaluz. Segunda Época* donde se publicó el cartel de los conciertos. Para realizar las tablas realizadas con los programas de cada uno, se han obtenido los datos del cartel de los conciertos publicados en *El Orfeo Andaluz*, en el caso de los tres primeros, y de las críticas aparecidas con posterioridad a cada evento. Se han insertado estos datos en la tabla tal y como aparecen en la publicación, sin poner el nombre del autor cuando esta no lo refleja. En este caso la información al respecto aparecerá en una cita a pie de página.

Además de describir la parte de social de los eventos, *El Orfeo Andaluz. Segunda Época* publicaba una crítica estrictamente musical de cada concierto. Al igual que pasaba años antes con el Liceo y la *Revista Andaluza*, todas las críticas son buenas, como cabe esperar de la revista de la institución musical. A pesar de ello, puede verse la especialización de esta revista, pues analiza mucho más detalladamente las características e interpretación de las obras musicales reseñadas. Un ejemplo de esto es la crítica que hace de la intervención de la niña Josefa Rincón en su primera actuación en público en el primer concierto de la temporada (Fig. 43). En ella cita la obra interpretada y su autor, describe los aspectos técnicos y musicales de la obra, así como la soltura en el escenario de la joven pianista y su interpretación musical:

Pocos instantes pasaran cuando subió a la tribuna la señorita de Rincón, a la que por primera vez hemos tenido el placer de escuchar en el piano. Ejecutó sin timidez, cosa extraña cuando no se está acostumbrada, unas brillantes variaciones sobre el tema de la *cabaleta de la Violetta*, producción del sublime Herz. Comienza por un adagio maestoso de efecto, siguiendo las variaciones, en la que se distinguen mucho la tercera, que presenta un *vivace*, en sol mayor, de notas sueltas, de difícil resolución, y la sétima, que es un

CAPÍTULO II

*andante espresivo* de lindo canto, y tocado con gran pasión. Tanto en las referidas variaciones, como en el aglomerado trio final, la señorita de Rincón apareció una pianista de más años de estudio, que los que su corta edad le han podido proporcionar, y los repetidos aplausos con que fueran acogidas sus felices disposiciones y su notable sentimentalismo musical, son la mejor prueba de nuestras acepciones. Siga la joven aficionada con constancia sus acervos estudios, seguro de que conseguirá lauros do quiera que haga ostentación de su juvenil talento<sup>960</sup>.

Esta crítica muestra la evolución de la enseñanza de piano en La Sociedad Filarmónica, como continuación del camino emprendido en el Liceo. Es de destacar que Josefa Rincón en su primera actuación interpretase una obra completa de cierta dificultad de Herz y acompañase la Fantasía sobre *La Zanetta* de Kuhlau. A pesar de lo indicado en la crítica, cabe dudar que se tratara de una alumna formada exclusivamente en la Sociedad Filarmónica, pues para tocar esas obras debía llevar estudiando piano más de un año. Pudo haber sido alumna del Liceo o, en su lugar, alumna particular de algún profesor de la ciudad.

PRIMER CONCIERTO		
Que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana, En los salones del Museo, el lunes 18 de octubre de 1847		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
Obertura de <i>El Juramento</i> <sup>961</sup>	Auber	Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Romance de bajo del <i>Hernani</i> <sup>962</sup>		Sr. de Cano
<i>Variaciones brillantes</i> de piano, sobre la cavatina de la <i>Violetta</i>	Herz	Srta. de Rincón
Aria de tiple de <i>Maria di Rohan</i> <sup>963</sup>		Srta. de Muller
Aria del primer acto de la ópera <i>La Sonnambula</i> <sup>964</sup>		Sra. de Cuesta acompañada al piano por el Sr. de Gómez.
SEGUNDA PARTE		
Obertura de <i>Los diamantes de la corona</i>	Auber	
Rondo de tiple de la ópera <i>L'ultimo giorno de Pompei</i> <sup>965</sup>		Sra. de López
Fantasía sobre <i>La Zanetta</i> de Auber, para flauta con acompañamiento de piano	Kuhlau	Srta. de Rincón (piano) y el Sr. De Vargas (flauta)

<sup>960</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 2, págs. 1-3.

<sup>961</sup> *Le Serment, ou les Faux-monneurs*. Ópera cómica en tres actos de Auber. Estrenada en París en 1832.

<sup>962</sup> Ópera trágica en cuatro actos de Verdi. Estrenada en Venecia en 1844.

<sup>963</sup> Ópera trágica en tres actos de Donizetti. Estrenada en Viena en 1843.

<sup>964</sup> Ópera semiseria en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>965</sup> Ópera dramática en tres actos con música de Giovanni Pacini. Estrenada en Nápoles en 1825.

<i>Tarantella Napolitana</i> <sup>966</sup>	Rossini	Sra. de Cuesta
Terceto de la ópera <i>I Lombardi</i>	Verdi	Sra. de Cuesta y los Sres. Villamil y Cano

Figura 43. Datos extraídos del cartel del concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana del 18 de octubre de 1847<sup>967</sup>.

El segundo concierto, celebrado el miércoles 24 de noviembre, estuvo dedicado a la ópera a excepción de las obras interpretadas por el violinista Enrique Spira (fig. 44). Los solistas participantes en estos conciertos eran normalmente profesores y alumnos de la Sociedad Filarmónica. No obstante, también era frecuente que se contara en algunas ocasiones con invitados ajenos a la Sociedad, como fue el caso del violinista alemán Enrique Spira. En este caso se cumple una de las finalidades, que de forma más o menos explícita, han tenido las sociedades filarmónicas desde sus inicios: contratar a artistas de fama internacional para que actúen para sus socios. Spira había actuado el 17 de noviembre en el Teatro Principal<sup>968</sup> y, como también fuese costumbre del Liceo, se le invitó a participar en el concierto de la Sociedad una semana después, dentro de un intercambio entre los artistas que venía a actuar a la ciudad y la Sociedad Filarmónica que fue muy habitual. Para la ocasión interpretó el *Gran Vals* de Strauss y *El Carnaval de Venecia* de Paganini, dos piezas virtuosísticas para violín.

Cabe destacar la interpretación al comienzo de la velada de la Obertura de *Pedro el Cruel*, anunciada una vez más como sinfonía, ópera de Hilarión Eslava estrenada en Sevilla en 1843. También es reseñable la intervención de Eugenio Gómez tocando con su alumna la Srta. de Lavín unas variaciones para piano a cuatro manos basadas en la marcha de *Guillermo Tell* de Rossini. Se trata de la única obra para piano de toda la temporada cuyo autoría no se menciona, hecho que hace suponer, una vez más, que fuese compuesta por Gómez. Por último, fue una novedad la participación de un coro de socios como colofón al programa. La existencia de este coro de aficionados fue el preámbulo para la creación de una compañía lírica de aficionados en el seno de la Sociedad Filarmónica, como se confirma en el número 20 de *El Orfeo. Segunda Época*:

Cumpliendo con el deber que nos hemos impuesto de presentar los medios por los cuales esta honrosa institución ha de llegar a su mayor engrandecimiento, seguiremos

<sup>966</sup> Debe tratarse de *La Danza*, canción con ritmo de tarantela italiana compuesta por Rossini en 1835. Es la octava canción del cuaderno *Les soirées musicales* (1830-1835)

<sup>967</sup> “Primer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº1, pág. 4

<sup>968</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 6, pág. 2.

CAPÍTULO II

desarrollando el pensamiento que existe para la instalación de una compañía lírica compuesta por los socios artistas y aficionados que contribuyen a su apogeo<sup>969</sup>.

SEGUNDO CONCIERTO. Que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana, En los salones del Museo, el miércoles 24 de noviembre de 1847		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>Pedro el Grande</i> <sup>970</sup>		Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Aria de la ópera <i>L'ultimo giorno de Pompei</i> <sup>971</sup>		Sra. López
<i>Grandes Variaciones</i> a cuatro manos para piano sobre la marcha favorita de <i>Guillermo Tell</i>		Srta. de Lavin (alumna de Gómez) y el Sr. Gómez
Aria de tiple en la ópera <i>I due Foscari</i>	Verdi	Sra. De Rossi
<i>Gran Vals</i>	Strauss	Sr. Spira (violín)
SEGUNDA PARTE		
Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> <sup>972</sup>		Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Rondó final en la ópera <i>Saffo</i> <sup>973</sup>		Sra. Rossi
<i>Fantasia sobre motivos de la ópera Anna Bolena</i> para piano	Doler	Sr. Freyre
<i>El Carnaval de Venecia</i> , capricho	Paganini	Sr. Spira (violín)
Plegaria de la ópera <i>Il Mossé</i> <sup>974</sup>		Coro de Sras. Socias y Sres. socios

Figura 44. Datos extraídos del cartel del concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana del 24 de noviembre de 1847<sup>975</sup>.

Para el tercer concierto solamente se programaron dos obras instrumentales (Fig. 45). La *Tanda de Valses*<sup>976</sup> para orquesta era la primera obra compuesta por Ricardo Vandenburg, joven pianista miembro de la Sociedad. Dos meses antes de la celebración de este concierto *El Orfeo Andaluz* ya se hizo eco de la composición de esta pieza, así

<sup>969</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 20, pág. 1.

<sup>970</sup> No se ha encontrado ninguna sinfonía ni ópera con el título *Pedro el Grande*. Debe ser una errata de edición y referirse realmente a *Pedro el cruel*, tercera opera de Hilarión Eslava estrenada en Sevilla en 1843.

<sup>971</sup> Ópera dramática en tres actos con música de Giovanni Pacini. Estrenada en Nápoles en 1825.

<sup>972</sup> Ópera en cuatro actos de Rossini. Estrenada en París en 1829.

<sup>973</sup> Ópera en tres actos de Giovanni Pacini. Estrenada en Nápoles en 1840.

<sup>974</sup> Debe tratarse de *Mosé in Egitto*, ópera en tres actos de Rossini. Estrenada en Nápoles en 1818.

<sup>975</sup> “Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº6, pág. 4.

<sup>976</sup> Felipe Pedrell define la tanda de Valses como un conjunto de cinco valsas a los que precede una introducción y termina con una coda en la cual se repiten fragmentos de la tanda. PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas*. Tomo I. Madrid, UEM, 1918. pág. 215. Citado en VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de musicología*, Vol. XIV, nº 1-2, 1991, pags 225-248.



como de una *Obertura* dedicada a la Sociedad Filarmónica compuesta por José María Roby:

Sabemos que el joven don José María Roby, individuo de la sociedad, ha escrito una obertura que dedica a aquella. Como nuestro objetivo es el que se estimule a la estudiosa juventud, esperamos que la dirección de música, se apresure a revisarla, para hacer que se ejecute. También el joven pianista el señor de Wandenburg, ha compuesto una tanda de valeses, la cual se nos recomienda mucho<sup>977</sup>.

La noticia es una novedad respecto al funcionamiento del Liceo. En el Liceo eran los profesores, o socios de méritos, quienes componían obras musicales y, además, todas las recogidas por la prensa fueron para piano u otro instrumento con acompañamiento de piano. Frente a esto, en 1847 fueron dos alumnos aventajados quienes compusieron estas dos obras para orquesta. De ello se deduce que en la Sociedad filarmónica se fomentaba más el repertorio orquestal y, además, se impartía enseñanzas de composición e instrumentación. Es bastante probable que el profesor de la materia fuese Eugenio Gómez, el maestro de música de la Sociedad a la vez del músico con mayor formación para transmitir esta disciplina. Por otra parte, es destacable la programación de esta obra pues en los programas localizados del Liceo solamente se interpretó un vals de Liszt. No obstante, lo más probable es que en los bailes organizados en el Liceo ya se tocasen valeses, aunque en las crónicas no se recogiese. La otra pieza instrumental fue la *Gran fantasía*, para piano, sobre motivos de la *Sonnámbula* de Talberg interpretada por la señorita de Mena, alumna de Sanclemente. La crónica la presenta como una pianista ya conocida en los círculos filarmónicos, lo que abre la posibilidad de que hubiese iniciado su formación pianística en el Liceo bajo la supervisión de Sanclemente. También describe la dificultad técnica de la obra y la interpretación de Mena:

Reina en todo él<sup>978</sup> esa dificultad que impregna el pianista francés en sus composiciones, tanto en los temas expresivos como en las variaciones, por la interposición de los cantos con los armónicos juegos del acompañamiento. El final sobresale aun más porque se ejecuta todo en *staccato*, de muy apurada solución para el que lo emprende. La aficionada y estudiosa pianista doblégó aquellas inmensas dificultades, consiguiendo el premio de

---

<sup>977</sup> “Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº4, pág. 4.

<sup>978</sup> Hace referencia a el capricho de Talberg interpretado.

CAPÍTULO II

agradar a cuantos la escucharon, sin detenerse ante aquellos dobles pasajes de la composición<sup>979</sup>.

TERCER CONCIERTO		
Que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana, en los salones del Museo, el sábado 18 de diciembre de 1847		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>El Caballo de Broce</i>	Auber	Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Aria en la ópera <i>Nabuco</i> <sup>980</sup>		Sr. Cano
Aria de la ópera <i>L'arabianelle Gallie</i> <sup>981</sup>		Sra. de Bernardi
<i>Tanda de Walses</i>	Vandenburg	Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Aria <i>Casta Diva</i> de la ópera <i>Norma</i> <sup>982</sup>		Sra. de Rossi
SEGUNDA PARTE		
Sinfonía de la <i>Semiramís</i> <sup>983</sup>		Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Aria de la ópera <i>D. Pedro el Cruel</i>		Srta. de Muller
Tercettino de la ópera de la <i>Semiramís</i>		Sras. de Rossi y Bernardi y el Sr. Sanz
<i>Gran fantasía para piano, sobre motivos de la Sonnámbula</i> <sup>984</sup>	Talberg	Srta. de Mena (piano)
Dúo de tiple y contralto de la ópera <i>Semiramís</i>		Sras. de Rossi y Bernardi

Figura 45. Datos extraídos del cartel del concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana del 18 de diciembre de 1847<sup>985</sup>.

El formato de estos tres programas es similar al de las sesiones públicas del Liceo años atrás, aunque destaca la incorporación en el repertorio de las óperas de Verdi y Eslava. Cada parte del concierto se inicia con una obertura de óperas de Auber, Rossini y Eslava, para continuar con arias de óperas italianas de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, que se alternan con música de salón, principalmente variaciones brillantes y fantasías sobre temas operísticos para piano. Solamente se interpretaron tres piezas de

<sup>979</sup> “Tercer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 11, págs. 1-2.

<sup>980</sup> Ópera trágica en cuatro actos de Verdi. Estrenada en Milán en 1842.

<sup>981</sup> Debe tratarse de la ópera en dos actos *Gli arabi o sia Il trionfo della fede* de Giovanni Pacini. Estrenada en Milán en 1827.

<sup>982</sup> Ópera trágica en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>983</sup> Debe tratarse de *Semiramide*, ópera seria en dos actos de Rossini. Estrenada en Venecia en 1823.

<sup>984</sup> Ópera semiseria en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>985</sup> “Tercer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 10, pág. 4.

compositores españoles entre las treinta programadas: la obertura y un aria de *Pedro el Cruel* de Eslava y *Tanda de Valses* para orquesta de Wandenburg<sup>986</sup>.

En el número 16 de *El Orfeo Andaluz* aparece la crítica del cuarto concierto (Fig. 46)<sup>987</sup>. En esta ocasión no se anunció el programa en la revista, ni tampoco se cita en la crítica el lugar donde se celebró el evento, si bien es de suponer que también fuese en el Museo sevillano. De este concierto destaca la programación de la Obertura orquestal de José Roby antes mencionada<sup>988</sup>, siguiendo la costumbre del Liceo de estrenar obras de compositores locales, y de una obra concertante para piano y orquesta, una *Fantasia* de Herz (1803-1888), interpretada por Josefa Rincón, joven pianista que debutara en el primer concierto de la sociedad. En los cuatro conciertos la orquesta estuvo dirigida por Mariano Courtier. La crítica del concierto publicada en *El Orfeo Andaluz* indica que era un día de lluvia intensa, hecho que motivó que muchas señoras del público e incluso algunos músicos faltasen, lo cual demuestra la falta de profesionalidad de los mismos y el talante diligente de la institución<sup>989</sup>.

CUARTO CONCIERTO, jueves 27 de enero, a las 8 de la tarde		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
<i>Obertura</i> , compuesta y dedicada a la Sociedad	José Roby	Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier
Aria de contralto de la ópera <i>Pía di Tolomei</i> <sup>990</sup>		Sra. Bernardi
<i>Fantasia con variaciones para piano y orquesta, sobre la cavatina de Norma</i>	Herz	Srta. De Rincón
Aria de barítono de <i>María de Rohan</i> <sup>991</sup>		Sr. de Franco
Romanza y aria final de <i>I Lombardi</i> <sup>992</sup>		Sra. López y el Sr. de Villamil
Dúo de tiple y contralto de <i>Semiramís</i> <sup>993</sup>		Sras de Rossi y Bernardi
SEGUNDA PARTE		
Sinfonía de <i>Norma</i> <sup>994</sup>		Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier

<sup>986</sup> Ricardo Wandenburg, pianista de la Sociedad Filarmónica Sevillana. En 1856 fundó en Sevilla junto con José Freyre, también pianista en la Sociedad, la Revista Musical Española.

<sup>987</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Cuarto Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 16, pág. 2. No se conservan todos los números de la segunda época de la revista musical, es de suponer que el anuncio de este concierto apareció en un número anterior.

<sup>988</sup> José Roby era alumno de violín en el Liceo. Posteriormente, en la Sociedad Filarmónica formaba parte de los violines primeros de la orquesta y componía.

<sup>989</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1847), nº 16, págs. 2-3.

<sup>990</sup> Ópera trágica en dos actos de Donizetti. Estrenada en Venecia en 1837.

<sup>991</sup> Ópera trágica en tres actos de Donizetti. Estrenada en Viena en 1843.

<sup>992</sup> Ópera dramática en cuatro actos de Verdi. Estrenada en Milán en 1843.

<sup>993</sup> Debe tratarse de *Semiramide*, ópera seria en dos actos de Rossini. Estrenada en Venecia en 1823.

<sup>994</sup> Ópera trágica en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

CAPÍTULO II

Primera escena de <i>Norma</i>		Sr. de Cano acompañado de los coros
Cavatina de <i>Polión</i> <sup>995</sup>		Sr. Sentiel, tenor
Rondó de tiple de <i>Marino Faliero</i> <sup>996</sup>		Srta. De Vides
Aria de <i>I due Foscari</i> <sup>997</sup>		Sra. de Rossi
Sinfonía del Nabuco		Orquesta de la Sociedad Dir. Mariano Courtier

Figura 46. Datos extraídos de la crítica del concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana del 27 de enero de 1847<sup>998</sup>.

Cabe destacar un quinto concierto (Fig. 47), también celebrado en el local de la Sociedad, no tanto por las obras programadas sino porque el director de la orquesta en esta ocasión fue Eugenio Gómez<sup>999</sup>. El programa de la velada estuvo íntegramente dedicado al bel canto con obras de Auber, Donizetti, Verdi, Bellini, Rossini y Ricci.

QUINTO CONCIERTO. Sábado 4 de marzo, a las 8		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
Obertura de la sinfonía de <i>La Fille du Regiment</i>	Auber	Orquesta de la Sociedad Dir. Eugenio Gómez
Introducción de <i>Lucrecia Borgia</i> <sup>1000</sup>		Srta. de Pimentel y coro de los individuos aficionados de la sociedad
Aria de bajo de <i>Atila</i> <sup>1001</sup>		Sr. de Cano
Rondó de <i>I Puritani</i> <sup>1002</sup>		Sra. de Cuesta
Quintetto de <i>la Cenerentola</i> <sup>1003</sup>		Sra. de López y los Sres. de Sentiel, Cano, de Sanz y de Helvant
SEGUNDA PARTE		
Sinfonía en la ópera <i>El Dominó Negro</i> <sup>1004</sup>	Auber	Orquesta de la Sociedad Dir. Eugenio Gómez
Aria de bufo de <i>las Prisiones de Edimburgo</i> <sup>1005</sup>		Sr. Sanz, acompañado del coro
Escena y cavatina de la ópera <i>El Templario</i> <sup>1006</sup>		Sr. de Franco
Escena final de la ópera <i>Norma</i> <sup>1007</sup>		Sra. de Cuesta

<sup>995</sup> *Pollione* es uno de los personajes, tenor, de la ópera *Norma* de Bellini.

<sup>996</sup> Ópera en tres actos de Donizetti. Estrenada en París en 1835.

<sup>997</sup> Ópera en tres actos de Verdi. Estrenada en Roma en 1844.

<sup>998</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Cuarto Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 16, pág. 2. No se conservan todos los números de la segunda época de la revista musical, es de suponer que el anuncio de este concierto apareció en un número anterior.

<sup>999</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848).

<sup>1000</sup> Ópera trágica en prólogo y dos actos de Donizetti. Estrenada en Milán en 1833.

<sup>1001</sup> Ópera en prólogo y tres actos de Verdi. Estrenada en Venecia en 1846.

<sup>1002</sup> *I Puritani* de Scozia es una ópera en tres actos de Bellini. Estrenada en París en 1835.

<sup>1003</sup> Ópera semiseria en dos actos de Rossini. Estrenada en Roma en 1817.

<sup>1004</sup> Ópera cómica en tres actos. Estrenada en París en 1837.

<sup>1005</sup> *Le prigionieri di Edimburgo*. Ópera semiseria en tres actos de Federico Ricci. Publicada en 1854.

<sup>1006</sup> Ópera de Otto Nicolai. Estrenada en Turín en 1840.

<sup>1007</sup> Ópera trágica en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

Figura 47. Datos extraídos de la crítica del concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana del 4 de marzo de 1847<sup>1008</sup>.

Aunque la temporada 1847-1848, la segunda de funcionamiento de la institución, comenzó con cinco conciertos que se celebraron con una frecuencia mensual, hecho que auguraba un futuro prometedor, la existencia de problemas dentro de la sociedad fue un hecho real. En abril de 1848 la Sociedad Filarmónica volvió a padecer ciertos momentos de incertidumbre, reflejados en varios artículos escritos por Manuel Jiménez en *El Orfeo Andaluz*. En el número 25 describe el momento de crisis que vive la Sociedad. De hecho, se suspendió un sexto concierto programado a pesar de que ya habían comenzado los ensayos:

Crónica Universal.

Sociedad Filarmónica Sevillana. - Esta institución que tanto honra a la capital se halla en crisis por causas que no nos es dado revelar hoy. Sin embargo, abrigamos la esperanza de que continúe en sus brillantes tareas, pues nos consta que el señor conde del Águila, presidente, hace plausibles esfuerzos, para oscurecer el rumor que se ha apoderado de todos. Sabemos, que, invitada la señora de Vizcarrondo, nueva cantatriz aficionada, que como anunciamos, había llegado a esta, correspondió a nuestros deseos brindándose a tomar parte en el concierto que se preparaba, y que se ha suspendido hasta arreglar los asuntos de la sociedad. ¡Sensible sería que un instituto tan útil como necesario, decayese entre nosotros para demostrar que, en la bella Sevilla, no es posible fundar una cosa buena, porque la emulación todo lo destruye! Mentira nos parece que haya personas que se interesen en la ruina de los establecimientos destinados para el apogeo y progreso de las artes. Esperamos noticias más satisfactorias<sup>1009</sup>.

En otro artículo escrito en el número 28, Jiménez describe la paralización de las actividades en la Sociedad, y muestra su lógica preocupación:

Sociedad Filarmónica Sevillana.

La paralización de las brillantes tareas de esta corporación, forma hoy la conversación de todos los círculos de la población. Interesados los primeros en todo lo que tiende al desarrollo de las artes, y particularmente al de la música, que tanto dulcifica el corazón haciéndole partícipe de esas puras emociones, lamentamos esa inercia, fruto de la indiferencia con que mirarse suele, todo aquello que puede darnos lustre y estimularnos para emprender una marcha decisiva, que elevarnos pudiera a ocupar un puesto algo más honroso al frente de esas naciones que consagran a las artes todo su pensamiento, porque

---

<sup>1008</sup> “Crítica del Quinto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 21, pág. 1.

<sup>1009</sup> “Crónica Universal. Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 25, pág. 4.

en ella se refleja su ilustración, se pinta su amor a lo sublime, su pasión por lo más palpitante en el gusto de los pueblos. Queremos elevar nuestras artes, queremos extraerlas de ese abismo a que manos enemigas las arrastran.<sup>1010</sup>

De estos artículos se deduce que, a pesar del apoyo incansable de su presidente, el Conde del Águila, y del derroche de energía con que había comenzado la temporada de la Sociedad, ésta atravesaba un momento de crisis. La situación debió estar motivada por problemas económicos de la institución y por diferencias entre algunos socios; hay que tener claro que las relaciones personales entre los miembros de este tipo de sociedades es el factor más influyente en su buen funcionamiento. Sin embargo, a pesar de estos meses de incertidumbre, a partir de 1848 comienza una etapa de varios años de esplendor, incentivada por la instalación en Sevilla de los duques de Montpensier quienes, grandes aficionados a la música, respaldaron a la Sociedad asistiendo a la mayoría de sus conciertos.

El sexto concierto de la temporada (Fig. 48), anunciado como “Quinto Concierto Extraordinario”<sup>1011</sup>, se realizó en honor de los duques de Montpensier que se habían comprometido a ayudar a la sociedad aquejada de continuos problemas económicos, como queda reflejado en las palabras del redactor: “Cuando más se ponía en duda la existencia de esta institución, entonces parece renacer para seguir el curso de sus brillantes trabajos...”<sup>1012</sup>. El concierto se celebró en el salón del Museo, a las nueve de la noche, contando con la presencia de los duques de Montpensier que estuvieron acompañados de la comisión nombrada para su recibimiento. En la crítica del concierto no se menciona el día que se celebró. No obstante, por el número de la revista debió ser a finales de mayo o en junio.

Dirigido por Mariano Courtier, el programa se inició con una Obertura de Auber. Después se interpretaron arias de ópera cantadas por de López Asme, Sentiel y Franco, la sinfonía de *Semiramís* y la *Fantasia para piano* y orquesta, interpretada por Rincón, obra que ya se tocara en el cuarto concierto. Por lo tanto, no era un programa nuevo, se

---

<sup>1010</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 28, págs. 2-3.

<sup>1011</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario”. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, Segunda Época, (1848), nº 36, págs. 1-2.

<sup>1012</sup> *Ibidem*.

repitieron obras programadas en los conciertos anteriores de la temporada, y los participantes fueron en su mayor parte los estudiantes.

SEXTO CONCIERTO		
A las 9 de la noche		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
<i>Obertura</i>	Auber	Orquesta Sociedad Filarmónica Dir. Mariano Courtier
Rondó de <i>I Lombardi</i> <sup>1013</sup>		Sra. de López Asme
Duetto de <i>Norma</i> <sup>1014</sup>		Sra. de López Asme y Sr. Sentiel
<i>Romanza</i>		Sr. Sentiel
Aria de barítono de <i>Atila</i> <sup>1015</sup>		Sr. Franco
Aria de barítono de <i>I templari</i> <sup>1016</sup>		Sr. Franco
SEGUNDA PARTE		
Sinfonía de <i>Semiramis</i> <sup>1017</sup>		
Fantasia para piano		Srta. De Rincón

Figura 48. Datos extraídos de la crítica del sexto concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana. La fecha probable fue a finales de mayo o en junio de 1847<sup>1018</sup>.

Del análisis de los conciertos programados durante la temporada 1847-1848 se pueden extraer algunas conclusiones. En primer lugar, bajo el magisterio de Gómez y Sanclemente, las interpretaciones de las alumnas Rincón, Lavin y Mena muestran un avance en la enseñanza del piano en la institución respecto a los inicios del Liceo. En cambio, no intervinieron alumnos solistas de otros instrumentos, probablemente porque se priorizó su participación en la orquesta al trabajo del repertorio solista de estos instrumentos. También es destacable durante esta temporada la creación de un coro de socios en la Sociedad Filarmónica. La dedicación a la ópera fue superior a lo ocurrido en los años precedentes en el Liceo, fundamentado en el apoyo de la institución a las formaciones grupales, orquesta y coro. Por último, se ha observado un retroceso en la composición de obras por parte de los profesores de la sociedad, seguramente porque no existía la obligación que antaño tenían en el Liceo.

<sup>1013</sup> Ópera dramática en cuatro actos de Verdi. Estrenada en Milán en 1843.

<sup>1014</sup> Ópera trágica en dos actos de Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>1015</sup> Ópera en prologo y tres actos de Verdi. Estrenada en Venecia en 1846.

<sup>1016</sup> Ópera de Otto Nicolai. Estrenada en Turín en 1840.

<sup>1017</sup> Debe tratarse de *Semiramide*, ópera seria en dos actos de Rossini. Estrenada en Venecia en 1823.

<sup>1018</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto concierto extraordinario”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 36, pág. 1.

### 5.5.3. *Los conciertos a partir de 1848*

A partir de este momento, con el apoyo de los duques de Montpensier, la Sociedad Filarmónica continuó organizando conciertos con su orquesta de profesores y alumnos, además de contar en ocasiones con los instrumentistas que actuaban con la orquesta del Teatro San Fernando. La temporada de la Sociedad Filarmónica comenzaba en octubre y terminaba en junio, con una programación de cinco conciertos por temporada. De este modo, la Sociedad Filarmónica se convirtió en cantera para la orquesta del teatro San Fernando, llevando a cabo las intenciones de formación musical que el Conde del Águila había tenido desde un principio y que desembocarían en la creación de un instituto de enseñanza musical vocal e instrumental en la década de 1860<sup>1019</sup>. Para el mantenimiento de esta orquesta, que a pesar de ser amateur tenía gastos considerables, el secretario José Roby publicó un anuncio en la prensa para captar nuevos socios:

[...]también ha acordado la junta directiva que se noticie para conocimiento de las personas que deseen inscribirse en la sociedad, que se requiere para ello que lo soliciten por medio de oficio, dirigido al señor presidente: conde del Águila. Sevilla a 8 de mayo de 1851. El secretario José Roby<sup>1020</sup>.

No debe olvidarse que esta programación había que coordinarla con la de la ópera del Teatro. Algunos de estos conciertos tuvieron lugar en el San Fernando, pero el aforo de este teatro era muy grande para el público que asistía a los conciertos de la Sociedad Filarmónica, por lo que no eran rentables para el empresario del teatro. Este es el motivo de que algunos conciertos se celebrasen en los salones del antiguo convento del Ángel, cedido para tal fin a la institución:

Parece ser que se ha concedido a esta corporación unos de los salones del ex convento del Ángel para dar en él algunos de los conciertos. Se ha hecho bien porque al menos se economizará algo aun cuando se carezca de la brillantez que ha presentado el concierto dado en el coliseo de San Fernando. Mucho puede hacer este instituto si se comprenden su espíritu y sus tendencias [...]<sup>1021</sup>.

---

<sup>1019</sup> La Sociedad Filarmónica de Sevilla y el Instituto de Enseñanza han sido estudiados en: VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, *Op. Cit.*, págs. 111-152; el tema también ha sido abordado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*, págs. 15-108.

<sup>1020</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 131.

<sup>1021</sup> *El Porvenir*. Sevilla, 5-6-1851, pág. 3. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*, pág. 34.



Además de su temporada de conciertos, en esta década la Sociedad Filarmónica también colaboró en actividades organizadas por otras instituciones. Según Delgado Peña, este fue el caso de la intervención de los miembros de la Sociedad en los certámenes organizados por el Liceo Artístico y Literario en 1855. De este modo, casi veinte años después vuelven a organizarse veladas multidisciplinares. Para la ocasión, asistieron los duques de Montpensier, el capitán general y el gobernador civil, y se interpretaron las siguientes obras musicales (fig. 49):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETE
PRIMERA PARTE		
Obertura <i>La part du Diable</i> <sup>1022</sup>		Orquesta
Romanza de <i>Hernani</i> <sup>1023</sup>		Sr. Manuel de la Torre (voz)
aria de bajo de <i>Attila</i> <sup>1024</sup>		Sr. Manuel de la Torre (voz)
Fantasia sobre los motivos de <i>I due Foscari</i> <sup>1025</sup>		Srta. Matilde López (piano)
Fantasia sobre los motivos de <i>I Montechi ed i Capuletti</i> <sup>1026</sup>		Srta. Matilde López (piano)
<i>Romanza</i>	Sr. Castoldi	Sr. Castoldi (voz)
Aria final de <i>Lucia de Lammermoor</i> <sup>1027</sup> (interpretada con violín)		Sr. Juan Roby (violín)
dúo de <i>Belisario</i> <sup>1028</sup> de bajo y tiple (para fígle y flauta)		Sr. Conde del Águila (fígle) y el Sr. Gaspar Melchor Barro (flauta)
SEGUNDA PARTE		
obertura del <i>Lago de las Hadas</i> <sup>1029</sup>		Orquesta
fantasia sobre motivos de la <i>jota aragonesa</i>		Sr. Ignacio Ayuso (guitarra)
rondó de tiple de <i>La Sonámbula</i> <sup>1030</sup>		Sra. Cristina Reyes de Ayuso (voz, soprano)
tanda de vales titulados <i>La rosa</i>	Sr. José María Roby	Orquesta

Figura 49. Certamen organizado por el Liceo Artístico y Literario en 1855<sup>1031</sup>.

Tal como ocurriese antaño en las sesiones públicas del Liceo Artístico y Literario, la interpretación de las piezas musicales se alternó con la recitación de poemas de la Sra. Marquesa de Aguiar, la Srta. Dolores de Molina y los Sres. Campillo, Cañete, de Gabriel y Apodaca, Bueno, Adame y Muñoz, Benavides, y Fernández Espino, algunos de ellos

<sup>1022</sup> Ópera cómica de Daniel-Francoise Auber estrenada en 1843.

<sup>1023</sup> Ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. Estrenada en Venecia en 1844.

<sup>1024</sup> Ópera en tres actos con prólogo de Giuseppe Verdi. Estrenada en Venecia en 1846.

<sup>1025</sup> Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Estrenada en Roma en 1844.

<sup>1026</sup> Ópera trágica en dos actos de Vincenzo Bellini. Estrenada en Venecia en 1830.

<sup>1027</sup> Ópera trágica en tres actos de Gaetano Donizetti. Estrenada en Nápoles en 1835.

<sup>1028</sup> Ópera trágica en tres actos de G. Donizetti. Estrenada en Venecia en 1836.

<sup>1029</sup> Ópera en cuatro actos de Carlo Coccia. Estrenada en Turín en 1841.

<sup>1030</sup> Ópera semiseria en dos actos de Vincenzo Bellini. Estrenada en Milán en 1831.

<sup>1031</sup> *Revista de ciencias, literatura y artes*, 1855, Sevilla, tomo I, págs. 634- 638. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Opus. Cit.*, págs. 34-35.

miembros del Liceo desde sus orígenes, y se expuso un cuadro de Joaquín Domínguez Bécquer que representaba al Ángel de la Guarda.

La participación de miembros de la sección de literatura del Liceo Artístico y Literario y de Joaquín Domínguez Bécquer, miembro de la sección de pintura, escultura y arquitectura de la institución, podría confirmar la hipótesis, apuntada en el subapartado 5.1. Los inicios de la Sociedad Filarmónica Sevillana, de la existencia prolongada del Liceo durante todos estos años. La realidad es que desde 1844 la prensa local no recogió ninguna actividad de la institución y, por otra parte, en 1855, en el seno de la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, se fundó un nuevo Liceo Artístico, Científico y Literario<sup>1032</sup>, y los escritores antes mencionados pertenecían a la Sociedad de Emulación y Fomento<sup>1033</sup>. Estos datos apuntan a que los certámenes referidos fueron organizados por Liceo Artístico, Científico y Literario el año de su fundación y no por el primitivo Liceo Artístico y Literario que debía estar disuelto desde 1844.

Por otra parte, aunque la *Revista de ciencias, literatura y artes* no menciona la intervención de la Sociedad Filarmónica en el evento, los intérpretes que participaron pertenecían a la entidad por lo que es de suponer, como sugiere Delgado Peña, que la orquesta que tocó fue la de la Sociedad Filarmónica. Respecto a las obras que se pudieron oír, aunque la inspiración del género lírico sigue presente en este programa, con piezas de tres óperas de Verdi, dos de Donizetti y una de Bellini, Auber y Coccia, o fantasías instrumentales inspiradas en ellas, refleja un cambio evidente con respecto a la década precedente: la música instrumental programada supera a la vocal. Algunas piezas originalmente vocales fueron tocadas con instrumento, como es el caso del Aria final de *Lucia de Lammermoor* interpretada por el violinista Juan Roby, o el dúo de *Belisario* ejecutado por el Conde del Águila (fígle) y Gaspar Melchor Barro (flauta). En esta tónica cabe citar también la interpretación de dos fantasías sobre óperas de Verdi tocadas por Matilde López. Aunque, por dos motivos, la más novedosa de estas obras fue la *Fantasia sobre motivos de la jota aragonesa* para guitarra interpretada por Ignacio Ayuso. Por una parte, destaca la intervención de la guitarra, vetada en los conciertos del Liceo y la

---

<sup>1032</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, págs. 63-69.

<sup>1033</sup> *Lista general de los señores socios de la misma, en 29 de noviembre de 1869*. Sevilla, Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, Imp. y librería, 1869, 8 págs., BNE R/416000 (16). Sobre esta sociedad véase: CANO PAVÓN, José Manuel. “La Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento: aproximaciones a su historia”. *Op. Cit.*, págs. 11-23.

Sociedad Filarmónica de la década anterior y, por otra, el uso de un aire español como motivo de inspiración. Por último, lo que si se mantiene es la costumbre de no anunciar la autoría de las obras conocidas.

También intervino la orquesta de la Sociedad en un acto organizado por la Academia de Bellas Artes de Sevilla el 8 de abril de 1859. En él se descubrió en la Plaza de Santa Cruz una lápida en honor de Murillo, y para la ocasión se interpretó el *Réquiem* de Mozart:

La Sociedad Filarmónica, que tan acertadamente preside el *Excelentísimo*. Sr. Conde del Águila, correspondiendo galantemente a la invitación de la Academia, habíase prestado a desempeñar la parte de orquesta en esta solemnidad, y los Señores Landi, Selva y Mattioli, Tenor, Bajo y Barítono de la compañía de Ópera que actúa con tanto aplauso en el Teatro San Fernando, a cantar, acompañado de aquella, la Misa famosa de Mozart, en la que también tomaron parte los coristas de dicho Teatro.<sup>1034</sup>

En los programas de los conciertos de estos años, existe una continuidad con las décadas anteriores en cuanto al tipo de música que se interpreta. No obstante, destacan algunos conciertos donde se programaron más piezas instrumentales y obras de compositores españoles, como es el caso del concierto de 1855 antes mencionado. Otra muestra de ello es el concierto del 16 de abril de 1857: comenzó con una *Sinfonía* de Silverio López Uría, el flautista Ramos de Lallave interpretó una *Fantasía*, el niño Eduardo Taverner tocó el piano, el niño Alfredo Raigada tocó unas *Variaciones* para violín de José Roby, Pilar de Terán interpretó un *Vals* de Luis Castoldi y el niño Eladio Bentábol tocó una pieza para flageolet<sup>1035</sup>. La participación de tantos niños en los conciertos es un reflejo de la labor didáctica de la asociación.

Ante el interés de los duques, y con la situación de deriva económica, el conde del Águila y una comisión de la Sociedad Filarmónica se entrevistaron el 11 de marzo de 1858 con los duques de Montpensier. En la reunión, los duques se comprometieron a apoyar y ayudar a la Sociedad en sus actividades artísticas. Como muestra de gratitud se organizó un concierto dedicado a los duques el 19 de marzo (Fig. 50). Para la ocasión, el director de la orquesta fue Silverio López Uría, el director de la orquesta del Teatro San

---

<sup>1034</sup> *Revista de ciencias, literatura y artes*, 1855, tomo V, págs. 335-338. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Opus. Cit.*, pág. 36.

<sup>1035</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 133-134.

Fernando, quien no figuraba entre los socios fundadores de la Sociedad Filarmónica, pero si lo es en la década de 1850<sup>1036</sup>:

PRIMERA PARTE		
OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
Obertura de la ópera <i>L'Enfant Prodigue</i>	Auber	Orquesta Dir: Silverio López
Brindis de la ópera <i>Le Serment</i> <sup>1037</sup>		D. Estafando Bonnemaïson
<i>Gran fantasía dramática para piano sobre motivos de Lucia di Lammermoor</i>	Strakosch	doña Dolores Comellas de Castro
Coro de introducción de la ópera <i>Norma</i>	Bellini	D. José Cañaveral y cuerpos de coros
Aria de barítono de la ópera <i>Attila</i>	Verdi	D. Ramón Santander
<i>Variaciones para piano sobre la cavatina favorita de la Violette de Carassa</i>	Herz	Sra. Dolores Comellas de Castro
Terceto de la ópera <i>I Lombardi</i>	Verdi	Sra. de Bonnemaïson y Sres. Codorniu y Bonnemaïson
SEGUNDA PARTE		
Obertura de la <i>Fausta</i>	Donizetti	Orquesta Dir: Silverio López
Romanza de tenor de <i>La Favorita</i>	Donizetti	Sr. Adriaensens
Cavatina de tiple del <i>Tancredo</i>	Rossini	Sra. de Bonnemaïson
<i>Variaciones y rondó para dos pianos</i>	H. Herz	Srta. Matilde López Azme y Sra. Dolores Comellas de Castro
Romanza y coro del segundo acto de la ópera <i>Norma</i>	Bellini	Sr. Cañaveral y cuerpo de coros
<i>Escena dramática</i>	Schira	Orquesta Dir: Silverio López
Aria de tiple "Miserere" del <i>Trovador</i>	Verdi	Sra. de Bonnemaïson, el Sr. Adriaensens y cuerpo de coros

Figura 50. Programa del concierto organizado por la Sociedad Filarmónica Sevillana en homenaje a los duques de Montpensier el 19 de marzo de 1859.

La crónica del concierto, que apareció en *El Porvenir*, señaló que “la orquesta que es de aficionados, ejecutó con bravura, afinación, fuerza de claro-oscuro y filosófica expresión del pensamiento musical”<sup>1038</sup>. La crítica también destacó la intervención del concertino, Juan Roby, en el solo del Terceto de *Los Lombardos* de Verdi y alabó al presidente de la Sociedad, el Conde del Águila.

La instalación de los duques de Montpensier en Sevilla también propició este tipo de eventos. Era habitual que recibiesen la visita de la nobleza europea y en estas ocasiones la Sociedad Filarmónica solía programar conciertos dedicados a tan ilustres personajes. Así correspondían a sus benefactores a la vez que tenían asegurado el éxito de la velada. De este modo, la actividad musical se convertía en un importante acontecimiento social de la ciudad. No debe olvidarse que la capilla musical del Palacio de San Telmo estaba

<sup>1036</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 134-135.

<sup>1037</sup> Ópera en tres actos de Auber. Estrenada en 1832 en París.

<sup>1038</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 136.

formada por miembros de la Sociedad Filarmónica, con lo cual, la relación entre ambas instituciones era fluida.

Así el 8 de mayo de 1858 se organizó un concierto en honor del Príncipe Real de Sajonia, huésped de los duques. Para el evento se programó un repertorio similar al interpretado dos meses antes en honor de los duques de Montpensier. Este incluía oberturas y repertorio belcanta, con la excepción de dos obras para flauta, un *Estudio* de Thoulou<sup>1039</sup> y unas variaciones sobre la ópera *Marco Spada* de Auber, que interpretó el flautista Manuel Ramos Lavalle. Meses después, el 29 de enero de 1859, se organizó otro concierto dedicado a los condes de París durante la estancia de estos en San Telmo. Entre un programa belcanta con obras de Donizetti, Bellini, Venzano y Mercadante encontramos un dúo de *Don Giovanni* de Mozart y *Serenata*, una romanza de Schubert.

Los duques fueron grandes benefactores de la Sociedad Filarmónica. Prueba de este mecenazgo es el envío de nuevo material que hicieron a la institución en 1859. Este incluía oberturas de Haydn, Beethoven, Nicolay y Gluck. Estas obras supusieron el inicio del repertorio sinfónico pues, hasta el momento, la orquesta de la Sociedad sólo había interpretado oberturas de óperas:

*Sus Altezas Reales los Serenísimos. Duques de Montpensier han enviado a la Sociedad Filarmónica de esta capital, cinco oberturas, una de Haydn, dos de Beethoven, una de Nicolay y otra de Gluck. Cada una de estas oberturas viene en una elegante caja de chagrín rojo con adornos dorados; y abiertas las cajas, contienen las diversas partes del instrumental, que son otros tantos libros o cuadernos también en chagrín; acompañaba las cajas un libro que reúne todas las oberturas en un solo volumen [...]*<sup>1040</sup>.

Años más tarde, en 1865 la Sociedad estaba recaudando fondos para comprar un piano. Al enterarse de la noticia, los duques le enviaron de inmediato uno de sus pianos de cola a la institución<sup>1041</sup>. Es difícil identificar los pianos que estuvieron en posesión de la familia, aunque todo apunta a que se cediera a la Sociedad un Cayetano Piazza. Este autor italiano, de paso por Sevilla camino de Argentina en 1850, decidió establecerse en

---

<sup>1039</sup> Compositor romántico francés que compuso *Estudios para flauta* y *Grandes Solos para flauta*.

<sup>1040</sup> *Revista de ciencias, literatura y artes*, 1859, Sevilla, tomo V, p. 704. Citado en DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Op. Cit.*, pág. 38.

<sup>1041</sup> *El Porvenir*, 20-2-1850. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, pág. 137.

la ciudad, quizás por indicación de su mujer, la francesa Rosa Yenneses. Aquí se convertiría en “fabricante de pianos de los [...] Duques de Montpensier”<sup>1042</sup>.

A pesar de los avances durante la década de 1850, habrá que esperar a la década de 1860 para que el género sinfónico y la música instrumental tengan mayor peso en la programación de los conciertos y desplacen a la ópera. Prueba de ello es el concierto del día 1 de octubre de 1860 en el que se interpretaron tres oberturas de las óperas *Zerline* y *Sirenne* de Auber y *La Italiana en Argel* de Rossini; dos fantasías para flauta con acompañamiento de piano, una sobre un tema de la *Part du Diable* y la otra sobre motivos de *Lucrecia*, interpretadas por el flautista Manuel Ramos Lavallo, el *Bolero* para violín con acompañamiento de piano de Dargla, interpretado por Juan Roby, y seis *Fantasías para piano* interpretadas por el pianista Anchorena<sup>1043</sup>.

Esta evolución en el repertorio fue precursora de la fundación en 1871 de la Sociedad de Conciertos, iniciativa de Manuel Crescy. Según Álvarez Cañibano, a diferencia del repertorio de las asociaciones que la precedieron, la Sociedad de Conciertos fue la primera en programar una temporada de conciertos con repertorio sinfónico e instrumental, con obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Weber<sup>1044</sup>.

#### 5.6. ACTIVIDAD DE EUGENIO GÓMEZ EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

En la Sociedad Filarmónica Eugenio Gómez va a continuar las labores de profesor, pianista y compositor que ya realizara con anterioridad en El Liceo. En varios números de *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época* (1847-48) se publica la lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana. En esta lista, dentro del apartado Dirección de Música, figuran Eugenio Gómez como “maestro de música” y Mariano Courtier como “director de orquesta”<sup>1045</sup>.

En realidad, la actividad desarrollada por Gómez va más allá de ser maestro, esto se ve reflejado en los programas de los conciertos organizados por la Sociedad. En estos

---

<sup>1042</sup> OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en Sevilla durante 1850-1860”. *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, págs. 505-520.

<sup>1043</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 141-142.

<sup>1044</sup> ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1975)”. *Op. Cit.*, págs. 63-69.

<sup>1045</sup> JIMÉNEZ, Manuel. “Sociedad filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº 5, pág. 3.

conciertos participan alumnos de Gómez, se interpretan obras suyas y él mismo toca obras a cuatro manos con sus alumnos y acompaña al piano a otros instrumentistas o cantantes. De todo ello da buena cuenta *El Orfeo Andaluz*. A esto hay que añadir el puesto de director de la orquesta, puesto que en realidad comparte con Mariano Courtier, el director titular. La labor de ambos es destacada en la crítica del primer concierto: “La Sociedad Filarmónica, pues, ha llenado las esperanzas de todos, al presentarse a sus socios y al público, el resultado de sus esmerados trabajos, dirigidos por los artistas Gómez y Courtier”<sup>1046</sup>.

Así pues, en el primer concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana, que tuvo lugar en los salones del Museo el 18 de octubre de 1847, se anuncia el Aria del primer acto de la ópera *La Sonámbula* cantada por la señora de Cuesta acompañada al piano por Eugenio Gómez<sup>1047</sup>. Aunque es la única obra en los programas anunciados en *El Orfeo Andaluz* en que figura el nombre de Eugenio Gómez como pianista acompañante, es de esperar que acompañara con asiduidad a cantantes e instrumentistas en los conciertos de la sociedad, pues normalmente no figura en los programas el nombre del pianista.

En la Junta General de la Sociedad Filarmónica, celebrada el día 3 de enero de 1848, a petición de un socio de la institución, se hizo una votación sobre el artículo 18 del reglamento. Este artículo hacía referencia al papel que desempeñan los profesores pianistas acompañando a los cantantes que actúan en los conciertos. En la votación se decidió que no era obligatorio para los profesores pianistas acompañar a los cantantes en los ensayos; sólo en aquellos casos en que fuese necesario se les invitaría:

Pedido por uno de los señores socios una aclaración al artículo 18 del reglamento, fue decidido por unanimidad, que no es obligatorio para los señores profesores pianistas el prestarse a acompañar y estudiar las piezas de canto en los ensayos preliminares, sino en los casos en que sea necesario invitarlos a ello, por deberse apelar a sus superiores conocimientos<sup>1048</sup>.

El señor socio en cuestión debió ser Eugenio Gómez, pues al puesto de “maestro de música” correspondía la labor de pianista acompañante de los cantantes e

---

<sup>1046</sup> “Sociedad filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº 2, pág. 3.

<sup>1047</sup> “Primer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº1, pág. 4.

<sup>1048</sup> “Sociedad Filarmónica Sevillana. Extracto de la Junta General del 3 de enero presente”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 13, pág. 4.

instrumentistas. La petición de esta aclaración del artículo 18 en la Junta General de la Sociedad debió estar motivada por el abuso que se hacía de los pianistas acompañantes. Con esta rectificación se acotaban sus funciones, y su disponibilidad, a la vez que se le reconocía su valía.

Además, en los programas de estos conciertos encontramos a alumnas destacadas de Eugenio Gómez, la señorita Rincón y la señorita Lavín: en el primer concierto la señorita Rincón interpreta una obra de Hertz, las *Variaciones brillantes para piano* sobre la cavatina de *la Violetta*<sup>1049</sup>; en el segundo concierto, la señorita Lavín y el propio Eugenio Gómez, interpretan *Grandes Variaciones* a cuatro manos para piano sobre la marcha favorita de Guillermo Tell<sup>1050</sup>; en el cuarto concierto la señorita Rincón interpreta una *Fantasia variada sobre el tema de la cavatina de salida de Norma* para piano y orquesta de Herz<sup>1051</sup> y en el quinto concierto Extraordinario, la señorita Rincón interpreta una *Fantasia para piano y orquesta*<sup>1052</sup>. Probablemente fue la interpretada en el cuarto concierto, pero en este caso no se especifica.

Estas intervenciones de alumnas y profesor son elogiadas en las críticas posteriores a los conciertos. La crítica del segundo concierto de la Sociedad Filarmónica se refiere así a la interpretación de las *Variaciones a cuatro manos sobre la marcha de Guillermo Tell*, interpretadas por Eugenio Gómez y su alumna la señorita Lavín:

Unas complicadas variaciones, a cuatro manos, sobre la marcha de Guillermo Tell, fueron ejecutadas en el piano, por la señorita de Lavín y el señor Gómez. Si hubiéramos de detallar una por una las dificultades que presentan mucho sería el espacio que necesitaríamos para llenar el objeto que queremos alejar de un mero artículo de periódico. La joven pianista, a la que no es la primera vez que hemos tenido el placer de oír, atacó con precisión, limpieza y hasta con valentía aquella primera variación de rápidos tresillos, basados sobre octavas de ambas manos, y que son de suma dificultad para los ejecutantes: la señorita Lavín, cuyos cortos años han sido muy bien aprovechados, impregnó en todas ellas ese colorido que se agrava en el corazón, colorido que ha sabido inspirarle don Eugenio Gómez, ese distinguido artista que tanto elogiara el inolvidable Franz Liszt, al

---

<sup>1049</sup> “Primer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº1, pág. 4.

<sup>1050</sup> “Segundo concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1847), nº 6, pág. 4.

<sup>1051</sup> “Crítica del cuarto concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 16, págs. 2-4.

<sup>1052</sup> “Crítica del Quinto Concierto Extraordinario de la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, (1848), nº 36, págs1-2.



recorrer las sublimes melodías que se han impreso en la capital de España. Su joven discípula hizo alarde de sus no comunes dotes, cuando descifrara el gracioso final, cuyo contraste ofrece mucha dificultad para el enlace de las cuatro manos, y que fueron desempeñadas con arrogante precisión<sup>1053</sup>.

La crítica del cuarto concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana dice que la señorita Rincón “ejecutó en unión de la orquesta una lucida fantasía variada de Herz basada sobre el lindo tema del allegro de la cavatina de salida de *Norma*”<sup>1054</sup>.

En el Quinto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana, por ausencia de Mariano Courtier, el director de la orquesta fue Eugenio Gómez. La crítica se hace eco del éxito de este concierto, celebrado en el local de la institución, después de un mes de paralización de la actividad en la Sociedad Filarmónica:

[...] La orquesta, a cuyo frente, por ausencia de su director el joven violinista don Mariano Courtier, se halla el distinguido artista don Eugenio Gómez, rompió el certamen con la obertura de la sinfonía de Auber, *La Fille du Regiment*, rara en su estructura y de muy difícil desempeño para las trompas y los violines cantantes. [...].

La segunda parte comenzó por la interesante sinfonía en la ópera de Auber, *el Dominó Negro*, la que desempeña la escogida orquesta con mucho lucimiento, [...]. Creemos que el quinto concierto de la sociedad filarmónica ha sido acogido con beneplácito por todo el público, que ha visto los poderosos elementos que se cuentan para llegar al término que todos se proponen y dar lustre a la tan aplaudida institución<sup>1055</sup>.

De estas reseñas se puede deducir que, a los sesenta y cuatro años, Eugenio Gómez estaba totalmente consolidado como pianista, director y, sobre todo, como profesor, con alumnas que tienen un notable nivel pianístico. Además, estas críticas atestiguan que era un músico que había adquirido un enorme prestigio en la ciudad, y tenía un cierto reconocimiento fuera, no debe olvidarse que sus *Melodías Harmonizadas* dedicadas a Liszt se habían publicado en Madrid por estas fechas.

En los artículos de Manuel Jiménez de la segunda época de *El Orfeo Andaluz* también encontramos reseñas de veladas musicales a las que Eugenio Gómez asiste. El número 23 se hace eco de la velada musical celebrada en casa del Conde del Águila. En

---

<sup>1053</sup> “Crítica del segundo concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana. (1847). *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 7, pág. 2.

<sup>1054</sup> “Crítica del Cuarto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 16, pág. 3.

<sup>1055</sup> “Crítica del Quinto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 21, pág. 1.

este evento actuó la orquesta de la Sociedad Filarmónica, dirigida por Courtier. Entre los invitados se encontraba Eugenio Gómez, una vez más vemos como la asistencia de Gómez a este evento es un reflejo de la alta consideración que el compositor tenía en su época:

Hemos concurrido a la reunión musical que tuvo lugar en la noche del último viernes en casa del Sr. Conde del Águila. Asistió la brillante orquesta de la Sociedad Filarmónica, llevando al frente a su director Courtier, la cual ejecutó las brillantes sinfonías de la *Semiramís* y *Guillermo Tell*, con esa valentía que le ha hecho alcanzar muchos lauros en los conciertos. Los artistas de la ópera, contándose la señora Vittadini, cantaron varias piezas que acompañó al piano el maestro Schira. Entre los que tuvieron el honor de ser convidados, se contaban varios artistas conocidos y el eminente pianista don Eugenio Gómez<sup>1056</sup>.

En la reseña sobre el constructor de órganos Valentín Verdalonga, Manuel Jiménez relata una velada musical celebrada en 1832 en casa de Verdalonga. Esta velada fue organizada para probar un órgano que había construido para la iglesia de Santo Domingo en Popayano, América. San Clemente y Gómez, organistas primero y segundo de la Catedral de Sevilla, se encontraban entre los invitados e interpretaron varias piezas en el órgano. Jiménez añade una cita a pie de página en la que se refiere a los dos organistas en estos términos:

No sería justo pasar en silencio a los distinguidos artistas don Manuel Sanclemente y don Eugenio Gómez, cuyos talentos en la parte de ejecución son preconizados por cuantos nacionales y extranjeros han visitado la catedral y tenido la ocasión de oírles. Ganadas por oposición estas honrosas plazas, alternan semanalmente en los esplendentes oficios divinos que celebra su cabildo<sup>1057</sup>.

Durante estos años se publican dos de sus series de melodías armonizadas. Concretamente en 1846 se publica la primera serie: *24 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt*, y en 1848 se publica la segunda: *12 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava*. Después de la activa participación de Eugenio Gómez en los primeros años de la Sociedad Filarmónica Sevillana, descritos en la segunda época de *El Orfeo Andaluz*, es posible que esta participación se redujese a partir de 1848. El motivo

---

<sup>1056</sup> “Crónica Universal”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 23, pág. 3.

<sup>1057</sup> “Artistas célebres españoles. D. Valentín Verdalonga”. *El Orfeo Andaluz*, segunda época, (1848), nº 26, págs. 2-3.

fue la vinculación musical que Gómez tendrá a partir de este año con la casa de los Duques de Montpensier, instalados desde esa fecha en el palacio de San Telmo de Sevilla.

## 6. OBRAS PARA PIANO PUBLICADAS DE EUGENIO GÓMEZ: LAS MELODÍAS ARMONIZADAS

Según Salas Villar, el piano romántico se inauguró en España en la década de 1830. La muerte de Fernando VII y la amnistía promulgada por la regente M<sup>a</sup> Cristina en 1833, hizo posible el retorno de los músicos exiliados y la apertura de las fronteras españolas al repertorio romántico instrumental europeo. Obras que eran reclamadas por los pianistas formados en el extranjero y que se iban a difundir rápidamente gracias a los avances de la edición musical y de la prensa<sup>1058</sup>. El germen del repertorio pianístico español del siglo XIX está en la primera generación de compositores, aquellos nacidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX, los músicos contemporáneos de los liberales repatriados. Salazar los denomina “generación romántica” y los divide en dos grupos: los que se dedicaron fundamentalmente a la ópera, como Ramón Carnicer, José Melchor Gomis (1791-1836) o Baltasar Saldoni (1807-1889), y los que se dedicaron a la música instrumental, como es el caso de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), Pedro Albéniz (1795-1855) o Santiago de Masarnau (1805-1882)<sup>1059</sup>.

Dentro de esta generación, Salas Villar diferencia dos tendencias compositivas. La primera, a la que denomina línea romántica, está representada por Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau y rompe con la tradición española al introducir el repertorio romántico europeo. A la vez divide en dos esta tendencia: Pedro Albéniz explota el virtuosismo técnico del piano, la línea pianística más generalizada en París acorde con el estilo de Henri Herz y Friedrich Kalbrenner, mientras que Santiago de Masarnau<sup>1060</sup> importa a España el intimismo de Johann Nepomuk Hummel y John Field, estilo al que dedicó la segunda etapa de su producción pianística entre 1833 y sus últimos años en

---

<sup>1058</sup> SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español (1830-1855)*. Vol. I. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, pág. 91. Esta tesis es la visión más completa que existe sobre el piano romántico en España; dedica dos amplios capítulos al perfil biográfico y al análisis de la producción pianística de Pedro Albéniz y de Santiago Masarnau.

<sup>1059</sup> SALAZAR, Adolfo. *Los grandes compositores de la era romántica*. Madrid, Aguilar, 1958. Citado en SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español (1830-1855)*. Vol. I. *Op. Cit.*, pág. 92.

<sup>1060</sup> Además de en su tesis doctoral, Salas Villar ha abordado la figura del compositor Santiago de Masarnau en: “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”. MORALES, Luisa y CLARK, Walter Aaron (coord.) *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*. Actas del Symposium FIMTE 2008, 2010, págs. 25-40; “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 4, 1997, págs. 197-222.

París a principio de la década de 1840. En la segunda tendencia enmarca a compositores formados en colegios catedralicios y que no han salido de España, considera que su estilo compositivo se mantiene en la línea protorromántica, o prerromántica, del pianoforte. En este segundo grupo reúne a Nicolás Ledesma (1791-1883), Eugenio Gómez (1786-1871), José Sobejano Ayala (1791-1857) y Román Jimeno (1800-1874), cuatro organistas que esporádicamente se acercaron al piano componiendo algunas obras que reflejan el paso del antiguo al nuevo régimen<sup>1061</sup>. En opinión de Salas Villar:

La obra y vida de Eugenio Gómez reflejan perfectamente el paso del clasicismo al romanticismo, del sistema del antiguo régimen al siglo XIX. Tras recibir una educación musical religiosa escolástica, supo combinar su producción sacra con el repertorio pianístico romántico, evolución que reflejan perfectamente sus melodías para piano, las cuales, además ponen en práctica el género tan genuinamente romántico descubierto por Mendelssohn, “las melodías sin palabras”<sup>1062</sup>.

Obviamente, para su estudio, Salas Villar solamente tuvo en cuenta los tres cuadernos de *Melodías Harmonizadas* de Gómez, las tres obras para piano de este autor que entonces estaban localizadas. Tampoco consideró su entrega a la faceta de pianista desde los años del Liceo sevillano.

En un artículo posterior, Salas Villar vincula directamente el inicio del romanticismo en el piano español con la aparición de los géneros intimistas. Esta tendencia, representada en Europa por compositores como John Field o Frederic Chopin, era defendida por críticos y editores europeos que veían en sus obras un vehículo para la creación seria, alejada del virtuosismo gratuito que a veces existía en las fantasías y variaciones sobre temas operísticos, tan demandadas por el público. En este sentido, publicaciones como *La Gazette* o la *Neue Zeitschrift für Musik* despreciaron la obra del compositor Henri Herz, ridiculizando su creatividad al calificarlo como “una máquina de hacer variaciones”<sup>1063</sup>. Si el repertorio virtuosístico estaba destinado a la sala de conciertos, el intimista estaba destinado a un público más minoritario y se consumía en

---

<sup>1061</sup> SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español (1830-1855)*. Vol. I. *Op. Cit.*, págs. 91-94.

<sup>1062</sup> *Ibíd.*, pág. 380.

<sup>1063</sup> ELLIS, Catherine. *Music criticism in s. XIX France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Citado en SALAS VILLAR, Gemma. “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”. *Op. Cit.*, págs. 774-791.

los salones burgueses o nobiliarios o en reuniones promovidas por los compositores, como fue el caso de Masarnau, quien organizaba una reunión semanal en su casa<sup>1064</sup>.

El carácter de las tres series de *Melodías Harmonizadas* de Gómez podría encuadrarlas dentro del repertorio intimista definido por Salas Villar, lejos de las variaciones y fantasías que se interpretaban en el momento de su composición en el Liceo y en la Sociedad Filarmónica de Sevilla. El hecho es sorprendente, porque, a diferencia de Masarnau, Gómez tuvo una formación musical en colegio catedralicio y no viajó al extranjero. Lo más probable es que Gómez las compusiese para consumo doméstico y debió haberlas interpretado en alguna de las veladas privadas a las que fue invitado en Sevilla. De hecho, no se ha localizado ningún programa de la época que verifique su interpretación en un concierto público.

Los tres cuadernos de *Melodías Armonizadas* dedicados a Franz Liszt, Hilarión Eslava y la infanta Luisa Fernanda de Borbón son las únicas obras para piano de Eugenio Gómez que se publicaron en vida del autor, sin que hasta el momento se ha hecho una reedición de ellas. A pesar de que existe una grabación de una selección de ellas que Antonio Baciero realizó en 1987<sup>1065</sup>, permanecen en el olvido. Sería muy interesante que este trabajo incentivase su recuperación y se considera indispensable para ello acometer una reedición actualizada de las obras, pues en las conservadas se utilizan claves antiguas en algunos compases para la mano izquierda en lugar de la clave de Fa, habitual hoy en día.

Se ha optado por incluir las tres obras en este capítulo de las asociaciones sevillanas a las que Eugenio Gómez estuvo vinculado. El motivo es que las dos primeras series fueron publicadas durante los años en que Eugenio Gómez estuvo vinculado a la Sociedad Filarmónica. La tercera serie fue publicada posteriormente, durante los años en que Gómez estaba al servicio de los Montpensier como maestro de su capilla musical y profesor de piano de la infanta, además la obra está dedicada a ella. A pesar de esto, también se ha incluido esta última obra en este apartado por sus características musicales intrínsecas que unifican las tres piezas en un conjunto unitario.

---

<sup>1064</sup> SALAS VILLAR, Gemma. “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”. *Op. Cit.*, págs. 774-791.

<sup>1065</sup> R. BACIERO, Antonio. *EUGENIO GÓMEZ 1786-1871 Formas cortas interpretadas al piano por Antonio Baciero*. En *Colección de autores e intérpretes zamoranos (vol. 3)*, [disco estéreo 33 r.p.m]. Zamora, Caja de Zamora, 1987.

6.1. 24 *MELODÍAS HARMONIZADAS PARA PIANO COMPUESTAS Y DEDICADAS AL CÉLEBRE PIANISTA FRANZ LISZT* POR D. E. GÓMEZ, ORGANISTA 2º DE LA STA. IGLESIA PATRIARCAL DE SEVILLA

Salas Villar en su tesis doctoral *El Piano romántico español* cataloga las obras para piano españolas compuestas entre 1820 y 1885. La autora fecha las series de melodías armonizadas de Eugenio Gómez entre 1861 y 1868 aunque sin mencionar el motivo que le lleva a tal conclusión<sup>1066</sup>.

En cualquier caso, se puede deducir que la composición de esta obra es anterior a 1844. Este es el año en que Liszt visitó Sevilla y, durante la estancia del famoso pianista en la ciudad, Eugenio Gómez le mostró sus *Melodías Armonizadas* y le pidió su opinión sobre ellas, tal como se ha descrito en el apartado 4.2.3. Artistas invitados: la visita de Franz Liszt de este capítulo. Así lo relató José Parada y Barreto en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*<sup>1067</sup>. El encuentro de Eugenio Gómez con Liszt y la opinión de este sobre las *Melodías Armonizadas* se recoge en la carta que Liszt le escribió a Gómez al devolverle las partituras. En la segunda página de la edición se adjuntó, probablemente con la intención de utilizarlo como reclamo publicitario de la nueva obra, la traducción del francés de la carta que Liszt le escribió a Eugenio Gómez<sup>1068</sup>.

En la partitura no aparece la fecha de edición ni el editor, cosa que por otra parte era relativamente frecuente en la época. Sí figura Madrid como lugar de edición y el precio de dieciocho reales que tenía la obra. A pesar de la carencia de datación en la partitura, se ha podido localizar a través de los anuncios en la prensa de la época que la obra fue publicada en 1846 por la Unión Artístico-Musical<sup>1069</sup>. El primer periódico en anunciarlo fue el madrileño *El Español*, que lo publicitó en la sección de anuncios:

---

<sup>1066</sup> SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. *El piano romántico español*. Vol. II. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997, pág. 862.

<sup>1067</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Op. Cit., pág. 205.

<sup>1068</sup> Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. Op. Cit., págs. 165-194.

<sup>1069</sup> Sobre la Unión Artístico-Musical puede consultarse. FLORES RODRÍGUEZ, Marta. “La Unión Artístico-Musical de Madrid”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, nº 35, 2018. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/unionartisticamusical.pdf> [consultado 5-4-2018].

Anuncio:

UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL.

Esta sociedad publica mensualmente por suscripción, piezas de piano y de piano y canto, divididas en tres secciones, que son: primera piezas fáciles para piano; segunda piezas de mediana dificultad para el mismo; tercera canciones y piezas de canto: consta cada sección de 8 láminas grandes, al precio de *cinco reales*, en Madrid y *siete* en las provincias franco de porte. [...] También ha publicado doce melodías para piano solo, por *Don Eugenio Gómez*, organista en Sevilla, cuya obra va acompañada del brillante dictamen del célebre Liszt<sup>1070</sup>.

El anuncio se repitió en el mismo periódico los días sucesivos<sup>1071</sup>. En el mes de septiembre también se anunció en otros periódicos madrileños como *El Clamor público* y *El Heraldo*<sup>1072</sup>. Estos datos tienen el peso suficiente como para afirmar que la fecha de composición es anterior a 1844 y la de publicación es 1846, contradiciendo lo indicado por Salas Villar.

Aunque en el título de la portada indica que son *24 Melodías Harmonizadas* en realidad sólo son doce. Lo más probable es que el cuaderno publicado fuese la primera parte de las *24 Melodías Harmonizadas dedicadas a Liszt*, y que Eugenio Gómez tuviese intención de escribir otras doce que completasen la serie. No obstante, la entrega de la segunda parte nunca se realizó, siendo el siguiente cuaderno de *Melodías Harmonizadas* las dedicadas a Hilarión Eslava, en cuya portada se indica que son continuación de las dedicadas a Liszt<sup>1073</sup>.

La obra está compuesta por doce melodías independientes, sin ninguna relación temática ni tonal entre ellas, al modo de los opus de piezas breves de los compositores románticos. La mayoría de las piezas tienen forma binaria A-A'. En aquellas que tienen forma ternaria A-B-A, no hay contraste temático entre la sección A y la B, el contraste entre ambas secciones es tonal: la sección central modula al relativo, a la dominante o cambia de modo pasando a la tonalidad homónima. Este es el caso de la melodía nº 2, en

---

<sup>1070</sup> “Anuncios”. *El Español*, (1846), nº 663, 26/8/1846, pág. 4.

<sup>1071</sup> “Anuncios”. *El Español*, (1846), nº 664, 27/8/1846, pág. 4 y “Anuncios”. *El Español*, (1846), nº 665, 28/8/1846, pág. 4

<sup>1072</sup> “Anuncios”. *El Clamor público*, (1846), 3/9/1846, pág. 4; “Anuncios”. *El Heraldo*, (1846), 16/9/1846, pág. 4.

<sup>1073</sup> GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

La bemol mayor que pasa a La bemol menor en la sección central<sup>1074</sup>, o de la nº 4 en Sol menor que pasa a Sol mayor<sup>1075</sup>.

Las tonalidades e indicación de tempo y carácter de cada pieza son:

- *Melodía 1ª*, Do mayor, *Andante con espresione*.
- *Melodía 2ª*, La bemol mayor, *Andanteexpresivo e legato*.
- *Melodía 3ª*, Si bemol mayor, *Andante mosso*.
- *Melodía 4ª*, Sol menor, *Andantino*.
- *Melodía 5ª*, Si menor, *Andante expresivo e legato*.
- *Melodía 6ª*, Fa mayor, *Andante mosso*.
- *Melodía 7ª*, Fa menor, *Andante expresivo*.
- *Melodía 8ª*, Fa mayor, *Andante mosso con espresione*.
- *Melodía 9ª*, Sol menor, *Andante cuasi Allegretto*.
- *Melodía 10ª*, Fa menor, *Andante cuasi Allegretto*.
- *Melodía 11ª*, Mi bemol mayor, *Andantino*.
- *Melodía 12ª*, Si bemol menor, *Andante mosso*.

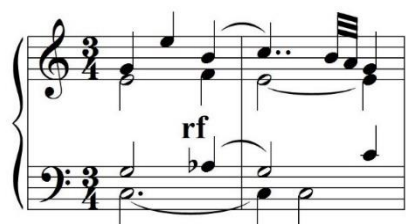
En las piezas se aprecian rasgos compositivos heredados del clasicismo. Por una parte, en lo referente a aspectos formales, utiliza periodos binarios de ocho compases formados por dos frases de cuatro, a su vez subdivididas en semifrases de dos compases. Por otra parte, la melodía de la voz superior se mueve en forma de arco ascendente en la primera semifrase y descendente en la segunda, sin saltos abruptos. Así, por ejemplo, en la primera melodía utiliza un motivo que empieza y termina en la misma nota siguiendo una curva melódica ascendente y descendente. A pesar de que la línea melódica no se mueve por grados conjuntos, no utiliza saltos abruptos. Se inicia con una sexta ascendente seguida de una cuarta descendente, giro melódico muy utilizado por Mozart:

---

<sup>1074</sup> *12 Melodías Harmonizadas para piano, dedicadas al célebre pianista Franz Liszt*. Madrid, Unión Artístico-Musical, ca. 1846, págs. 1-2.

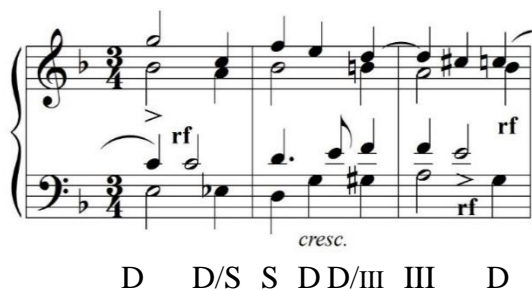
<sup>1075</sup> *12 Melodías Harmonizadas para piano, dedicadas al célebre pianista Franz Liszt*. Madrid, Unión Artístico-Musical, ca. 1846, págs. 3-4.





Ejemplo 9: Melodía 1ª, *Andante con espresione*, (cc. 1-2)

Por otra parte, la textura es barroca, pues las piezas están escritas a cuatro voces: la melodía principal está en la voz superior y las otras tres se mueven contrapuntísticamente con retardos y síncopas. Estas características clásicas y barrocas conviven en la obra con una armonía avanzada que puede ser considerada como plenamente romántica. Un ejemplo de ello es la melodía sexta en Fa mayor, en la que encadena una serie de dominantes secundarias<sup>1076</sup>:



Ejemplo 10: Melodía 6ª, *Andante mosso*, (cc.2-4)

Tienen más rasgos técnicos propios del órgano que del pianoforte, pues no hay saltos en las líneas melódicas de las voces y realmente se pueden tocar con sustitución en las digitaciones para hacer el *legato* de las voces como se interpretarían en un órgano, sin que sea necesario usar el pedal, recurso propio del piano en el siglo XIX. Esto hace suponer que, aunque las publicase como piezas para piano, pudo haberlas compuesto originalmente para órgano. Además, es bastante probable que la fecha de composición de la mayoría de estas piezas fuese anterior a 1844. Una excepción a esto es la melodía novena en la que hay pasajes en los que utiliza octavas para la melodía de la mano derecha

<sup>1076</sup> En el ejemplo 10 se utiliza la denominación D para el acorde dominante y las dominantes secundarias se indican D/x.

y un acompañamiento en la mano izquierda más acorde con la textura romántica. De esto se deduce que esta obra es posterior al resto de piezas que componen la serie:



Ejemplo 11: Melodía 9ª, Andante cuasi Allegretto, (cc. 17-20)

6.2. 12 MELODÍAS HARMONIZADAS PARA PIANO COMPUESTAS Y DEDICADAS A SU CARÍSIMO AMIGO D. HILARIÓN ESLAVA POR D. EUGENIO GÓMEZ, ORGANISTA 2º DE LA PATRIARCAL IGLESIA DE SEVILLA

La obra se publicó en 1848, editada en dos cuadernos independientes de nueve y once páginas respectivamente, con seis *Melodías Harmonizadas* en cada uno, que se vendieron a doce reales. En la portada figura una nota que explica que: “Estas doce melodías están divididas en dos cuadernos y son continuación de las otras doce publicadas anteriormente y dedicadas al célebre Liszt”<sup>1077</sup>. Al igual que ocurriese con la obra dedicada a Liszt, en la partitura no se cita al editor ni la fecha de edición. Nuevamente, la fecha se sabe por el anuncio que apareció en la prensa, en *El Clamor público* se anunció la publicación de “la primera parte de las segundas melodías armonizadas para piano y dedicadas al distinguido compositor español don Hilarión Eslava, actual maestro de capilla de *Su Majestad*, por el conocido pianista don Eugenio Gómez”<sup>1078</sup>. Salas en su catálogo también fecha esta obra entre 1861 y 1868<sup>1079</sup>, pero los datos expuestos evidencian que la fecha de edición fue 1848.

<sup>1077</sup> GÓMEZ, Eugenio. *12 Melodías Harmonizadas para piano compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava*, portada. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

<sup>1078</sup> “Crónica de teatros”. *El Clamor público*, 27/1/1848, pág. 4. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

<sup>1079</sup> SALAS VILLAR, Gemma Mª. *El piano romántico español*. Vol. II. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997, pág. 862.

De la publicación en Madrid del primer cuaderno de las melodías dedicadas a Eslava se hizo eco en 1848 *El Orfeo Andaluz*, a la vez que anunciaba su venta en el almacén de música de Pedro Taberner. Este almacén estaba vinculado a la revista musical sevillana, por lo que encontramos aquí una prueba más de cómo en las revistas musicales se anunciaban las partituras que se vendían en el almacén o imprenta donde se editaban:

Se han publicado en la Corte la primera parte de las segundas melodías armonizadas, para piano, y dedicadas al eminente compositor español don Hilarión Eslava, actual maestro de la capilla de S. M. por el distinguido pianista don Eugenio Gómez. Tanto éstas como las que dedicara al inolvidable Liszt, han merecido fijar la atención de artistas y aficionados de valía, los mayores elogios, sobre todo de nuestros amigos el sobresaliente compositor ruso *Glinka Schira* y el inimitable *Ole-Bull*, a quienes hemos oído decir varias veces, que estas producciones eran suficientes para crear la mejor reputación entre todos los inteligentes de Alemania y demás países. No podemos menos de recomendar a los numerosos pianistas de esta capital la adquisición de estas obras de elegante impresión que se hallan de venta en el almacén de música de D. Pedro Taberner, situado calle de las Sierpes<sup>1080</sup>.

Si la primera intención de Gómez fue componer otras doce melodías armonizadas que completasen con veinticuatro el cuaderno dedicado a Liszt, y él mismo indica que este segundo cuaderno es continuación de la primera serie publicada en 1846 y dedicada a Liszt, cabe preguntarse por qué la obra no está dedicada a Liszt. El segundo cuaderno fue dedicado a Hilarión Eslava, quien en el momento de la composición de esta obra ya estaba ocupando el puesto de maestro de la capilla real, pero que era un buen amigo de Gómez desde los años que había ocupado el puesto de maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Dos circunstancias debieron ser las que motivaron que este segundo cuaderno de *Melodías Armonizadas* estuviese dedicado a Eslava: la primera era la amistad existente entre ambos y la segunda que el prestigio del que gozaba Eslava en la capital era mayor reclamo publicitario en 1848 que el nombre de Liszt. No debe olvidarse que la publicación de la primera serie, en 1846, fue a continuación de la gira que Liszt hizo en España entre 1844 y 1845, momento en que el compositor húngaro era aclamado. En 1848, cuando se publicó la segunda serie, habían transcurrido ya dos años y las obras de Liszt ni siquiera formaban parte del repertorio interpretado en España en aquel momento.

---

<sup>1080</sup> “Crónica Universal”. *El Orfeo Andaluz*, (1848), nº 14, pág. 4. Citado en GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 165-194.

Por otra parte, en 1847, tres años después de la visita de Liszt, llegó a Sevilla Glinka. También este entablaría contacto con Eugenio Gómez. Así lo describe Roismann en su libro *El Órgano*:

Glinka siempre se interesaba por la música para órgano; en sus viajes se relacionaba inmediatamente con los organistas locales y sistemáticamente iba a escuchar sus conciertos. Durante su viaje por España, Glinka trabó amistad con el organista de la catedral de Sevilla Eugenio Gómez, quien anotó en el álbum de Glinka una pieza para órgano acompañada de la siguiente dedicatoria:

A la sincera amistad del Sr. Glinka, entusiasta de las bellas artes, su apasionado amigo y admirador de su talento artístico

Eugenio Gómez (rúbrica).

Organista de la Catedral de Sevilla.

Sevilla, 30 de abril/ 12 de mayo, de 1847<sup>1081</sup>.

Según Álvarez Cañibano, con anterioridad a la publicación de las *12 Melodías Harmonizadas dedicadas a Hilarión Eslava*, la *Melodía nº 8* de esta serie, *andante* en Mi menor, fue dedicada a Glinka por Eugenio Gómez el 12 de mayo de 1847. Se incluye en el *Álbum de viaje* del compositor ruso con la siguiente dedicatoria “A la sincera amistad del Sr. Glinka, entusiasta de las bellas artes, su apasionado amigo y admirador de sus talentos artísticos: Eugenio Gómez. Organista de la Patriarcal de Sevilla”<sup>1082</sup>. Esta pieza debía ser de mucho interés para Gómez, pues la incluyó en la obra dedicada a Hilarión Eslava en 1848.

Las tonalidades e indicaciones de carácter de esta serie de Melodías son:

- *Melodía 1ª*, La mayor, *Allegro*.
- *Melodía 2ª*, Re bemol mayor, *Andante*.
- *Melodía 3ª*, Si bemol menor, *Andante mosso*.
- *Melodía 4ª*, Mi bemol mayor, *Andante mosso*.
- *Melodía 5ª*, Do menor, *Andante expresivo*.
- *Melodía 6ª*, La bemol mayor, *Andante*.
- *Melodía 7ª*, Mi bemol mayor, *Andante mosso*.
- *Melodía 8ª*, Mi menor, *Andante*.
- *Melodía 9ª*, Fa menor, *Andante*.

---

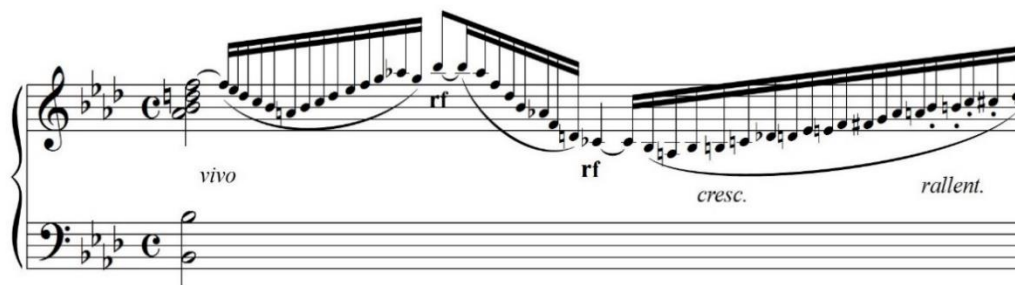
<sup>1081</sup> GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano”. *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>1082</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, pág. 715.

- *Melodía 10º*, Re mayor, *Andante gracioso*.
- *Melodía 11º*, Do sostenido menor, *Andantino*.
- *Melodía 12º*, Fa sostenido menor, *Allegro enérgico*.

Todas las melodías de esta segunda serie tienen estructura ternaria A-B-A', sin que la sección central tenga contraste temático, pues el motivo usado en esta sección deriva de la primera. El contraste entre las secciones es armónico. Las secciones centrales de cada pieza modulan al tono relativo, a la tonalidad de la dominante o, en el caso de la primera melodía, a la mediente.

Existe una evolución entre esta obra y la primera serie de *Melodías Harmonizadas*. En este cuaderno, que reúne la piezas más virtuosísticas de las tres series, encontramos características propias de la música para piano del siglo XIX tales como: la imitación del motivo con saltos en la primera melodía; el uso de la melodía, con saltos, doblada en octavas o en acordes en ambas manos en la sección central de la segunda; la cadencia sobre un acorde de séptima de dominante en la sección central de la melodía nº 6 (Ej. 12); o, en la última melodía, el pasaje de octavas en la mano izquierda y las acordes de registro amplio de la cadencia final.



Ejemplo 12: Melodía 6ª, *Andante*, (c. 22)

De igual modo, la textura del acompañamiento en muchos casos es característica del piano del siglo XIX: en el momento que se incorpora el pedal al piano ya no es necesario tocar el bajo Alberti en una disposición que pueda ser abarcada por la mano, la disposición de los acordes del acompañamiento usa un registro más amplio, quedando unidas las armonías por un pedal melódico (Ej. 13). Otro recurso romántico es el cambio

de la textura usado en la repetición de la sección A, del mismo modo que Chopin hace en varios de sus nocturnos.



Ejemplo 13: Melodía 6ª, *Andante*, (cc. 13-14)

Armónicamente estas piezas presentan también rasgos característicos de la música romántica. Por ejemplo, la segunda comienza con el acorde de tónica con la quinta aumentada y toda la sección central se mueve con enarmonías que le dan cierta ambigüedad tonal hasta que llega al acorde de dominante de Re bemol mayor. En la Melodía nº 7 encadena una serie de acordes de dominantes secundarias que se mueven por relación mediantica.



Mib M                      I                      DIII                      III                      D                      I

Ejemplo 14: Melodía 7ª, *Andante mosso*, (cc.1-3)

En la misma melodía utiliza una serie de séptimas de dominante que se mueven por círculo de quintas en los cc. 10-12 y movimientos cromáticos no funcionales que concluyen en un acorde de sexta aumentada, Sol bemol-Mi becuadro, en el c. 13.



Ejemplo 15: Melodía 7ª, *Andante mosso*, (cc. 10-14)

### 6.3. 12 MELODÍAS HARMONIZADAS DEDICADAS A S.A.R. LA INFANTA LUISA FERNANDA POR D. EUGENIO GÓMEZ

La última serie de Melodías también salió a la venta en dos cuadernos, siendo el precio de cada cuaderno de diez reales, veinte los dos cuadernos. Fueron publicadas en Madrid por Bonifacio Eslava<sup>1083</sup>. En el Fondo de Orleáns, ubicado en la BICGC, se encuentra el ejemplar que perteneció a la infanta Luisa Fernanda con el sello de la casa de Orleáns impreso en la segunda página.

Esta obra incluye la siguiente dedicatoria:

A Su Alteza Real LA SERENÍSIMA INFANTA D<sup>a</sup> LUISA FERNANDA DE BORBON. SEÑORA: Notoria es a todos, y más principalmente a mí, la fina afición e inteligencia que *Vuestra Alteza Real* posee en el arte musical. Este convencimiento y el ferviente deseo que tengo de dar a *Vuestra Alteza* una prueba de mi gran gratitud, me han impulsado a componer estas doce melodías armonizadas y ofrecerlas respetuosamente a sus pies. Ruego, pues, a *Vuestra Alteza* que con su acostumbrada bondad se digne acoger esta obra como una débil muestra del más profundo respeto y admiración que a *Vuestra Alteza Real* profesa SEÑORA: su humilde servidor Eugenio Gómez (rúbrica)<sup>1084</sup>.

Respecto a la fecha de composición y edición de la obra que cierra la serie de *Melodías Armonizadas*, nuevamente no aparece ningún dato en la partitura. No obstante, se sabe que desde 1848, fecha en que los duques de Montpensier se instalaron en Sevilla,

<sup>1083</sup> Bonifacio Sanmartín Eslava (1829-), sobrino y protegido de Hilarión Eslava, fue un compositor, violonchelista y editor musical. Fue violonchelista en la orquesta del Teatro Real y de la Capilla Real. En 1857 fundó la editorial Eslava. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/sanmartin-eslava-bonifacio/ar-41432/> [consultado 7/9/2018]

<sup>1084</sup> GÓMEZ, Eugenio. A. S. A. R. la Srma. Sra. Infanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbon. *12 Melodías Armonizadas para piano*. Madrid, B. Eslava, pág. 2.

Gómez fue maestro de la capilla real en el palacio de San Telmo. Allí fue el profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda, a quien está dedicada la última serie de *Melodías Harmonizadas*. Además, Eugenio Gómez se jubiló de su puesto de segundo organista de la Catedral de Sevilla en 1855, uniéndose a estos acontecimientos el hecho de que esta obra no la firmó como Eugenio Gómez, organista segundo de la Patriarcal Iglesia de Sevilla, como había hecho en las precedentes, sino simplemente como Eugenio Gómez. De todo esto se podría deducir que compuso la obra con posterioridad a 1855, estando ya jubilado.

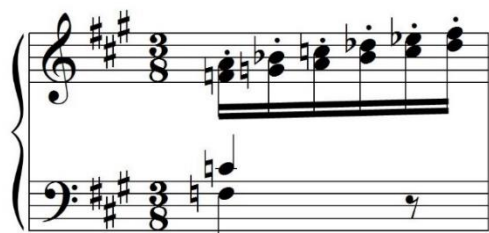
Las piezas de este cuaderno, al igual que las del segundo, también tienen estructura ternaria A-B-A', siendo el contraste entre las secciones armónico y no temático. Sus tonalidades e indicaciones de tempo y carácter son:

- *Melodía 1ª*, La bemol mayor, *Legatto*.
- *Melodía 2ª*, Fa mayor, *Allegretto*.
- *Melodía 3ª*, La bemol mayor, *Andante*.
- *Melodía 4ª*, Re menor, *Allegretto*.
- *Melodía 5ª*, Mi bemol mayor, *Andante expresivo*.
- *Melodía 6ª*, Mi bemol menor, *Andante mosso*.
- *Melodía 7ª*, Si bemol menor, *Allegro*.
- *Melodía 8ª*, Mi bemol mayor, *Andantino*.
- *Melodía 9ª*, La mayor, *Allegretto*.
- *Melodía 10ª*, Re menor, *Andante mosso*.
- *Melodía 11ª*, Si bemol menor, *Andante mosso*.
- *Melodía 12ª*, Si bemol mayor, *Allegretto*

No obstante, de igual modo que existe una evolución en la escritura para piano entre la primera serie de melodías dedicada a Liszt y la segunda dedicada a Eslava, obras separadas por dos años en la fecha de publicación, se podría esperar que esta evolución pianística continuase e incluso se acentuase en la última serie, pues la separan de la anterior siete años como mínimo. No es este el caso, aunque con una textura similar a la segunda serie, estas son más fáciles técnicamente. Este hecho pudo estar motivado por la intención didáctica con que fue compuesta la obra, pues era el profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda de Borbón y es de suponer que las compuso para su aprendizaje.



Tan sólo en la séptima (Ej. 16), con pasajes rápidos en terceras en la mano derecha, y en la novena (Ej. 17), con pasajes de escalas, existe cierta dificultad técnica.



Ejemplo 16: Melodía 7ª, Allegro, (c. 50)



Ejemplo 17: Melodía 9ª, Allegretto, (cc.21-22)

#### 6.4. CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Del estudio de las tres series de *Melodías Harmonizadas* de Eugenio Gómez se pueden extraer las siguientes conclusiones:

La mayor parte de la obra para piano que se conserva de Eugenio Gómez son estas treinta y seis piezas breves organizadas en tres series: *12 Melodías Harmonizadas para piano dedicadas a Franz Liszt*, *12 Melodías Harmonizadas para piano dedicadas a Hilarión Eslava* y *12 Melodías armonizadas para piano dedicadas a S.A.R. Dña. Luisa Fernanda de Borbón*. Este hecho es singular dentro del tipo de obras que compusieron los compositores españoles del siglo XIX.

Dentro de cada serie las melodías son diferentes, pero existe un gran parecido entre ellas. No obstante, e independientemente de la fecha de publicación de cada serie, por el estudio de estas piezas se ha llegado a la conclusión de que la primera serie, a excepción de la melodía número nueve, fueron compuestas mucho antes de su publicación en 1846. Probablemente fueron compuestas en la década de 1820 como piezas para órgano. La segunda y tercera serie, con una textura más acorde con la escritura del piano romántico, y publicadas en 1848 y ca. 1855, debieron ser compuestas entre 1848 y 1850,

es decir, la composición de estas piezas fue próxima a su respectiva fecha de publicación. Esta conclusión se fundamenta en el hecho de que en estas fechas Eugenio Gómez fue pianista y profesor de piano en el Liceo y la Sociedad Filarmónica, lo que incentivó el contacto del compositor con el repertorio pianístico que se interpretaba en el momento, tanto en Sevilla como en el resto del país.

No hay una separación clara en cuanto a las características de textura, timbre, armónicas, estructura o forma entre sus obras para órgano y su primera serie de melodías para piano. Si se comparan las tres series de *Melodías Harmonizadas* para piano y la *Elevación n° 9* y el *Ofertorio n° 9*, obras para órgano publicadas en 1853 en el *Museo Orgánico Español* de Hilarión Eslava, puede observarse una evolución paralela del lenguaje del órgano y del piano. La primera serie de Melodías podrían ser obras escritas para órgano, pues no tienen una escritura propia del piano romántico: pueden tocarse sin pedal, e interpretar el *legato* de las voces por sustitución de digitaciones. En la segunda y tercera serie existe una evolución en la escritura, son más pianísticas con un acompañamiento con tesituras más amplias en la mano izquierda, propias de la escritura pianística desde que se incorpora el uso del pedal armónico. Esta escritura tiene continuación en las dos obras para órgano publicadas en el *Museo Orgánico Español*, ambas podrían ser obras compuestas para piano.

La idea de melodías armonizadas marca una separación entre las innovaciones armónicas y las melodías que se mantienen en dos planos diferentes. Muestra, de nuevo, el interés de Gómez por los aspectos armónicos que tanta relevancia parece que tenían en la formación de los organistas, de acuerdo con las pruebas que se hacían en las oposiciones a organistas y maestro de capilla.

La forma bipartita aparece en todas las melodías de la primera serie, lo que unido al parecido que tienen todas las melodías, le da un aire de variación al conjunto de la obra, por la repetición de la misma estructura en todas ellas. Lo mismo ocurre en la segunda y tercera serie, con la salvedad de que en estos casos la forma es tripartita. La primera parte en general es más breve que la segunda. En ella se presenta la melodía principal, con un fraseo simétrico (4+4) y suele terminar modulando a la dominante.

Resulta curioso que utilice la misma estructura en algunas composiciones para piano que la que usa para órgano, la forma bipartita, pero con la salvedad de usarla dentro

de una música profana de donde había desaparecido en la mayor parte de Europa durante ese siglo. De ahí, que no resulta rara la hipótesis de que la vuelta a ciertas estructuras bipartitas que aparecen en compositores de la Generación del 27, ligadas a estructuras barrocas, no sean realmente una vuelta a una tradición perdida, sino una continuación, teniendo en cuenta el peso que todavía en el siglo XIX tenían en algunos repertorios litúrgicos y en músicos ligados a la música religiosa, pero que en definitiva eran repertorios marginales dentro del canon de las obras del este siglo.

En la armonía usada por Eugenio Gómez puede observarse que la armonía avanzada que utiliza deriva de la tradición de innovación armónica de los músicos españoles. No es un préstamo o una asimilación de los autores europeos, aunque una de estas obras esté dedicada a Liszt. Tal vez Parada y Barreto se refería a esto cuando afirmó que: “Sus melodías para piano, sobre todo, son inimitables y demuestran todo el gusto y el profundo saber de este respetable maestro, que es uno sin duda de los que mejor conservan las buenas tradiciones y las buenas doctrinas del arte”<sup>1085</sup>. Desde esta visión cabría preguntarse hasta qué punto es una música romántica, si la armonía utilizada es argumento suficiente para catalogarla así. Más si cabe cuando no hay una correspondencia entre las innovaciones armónicas, con la textura y las estructuras formales dieciochescas.

## 7. OBRAS PARA PIANO MANUSCRITAS DE EUGENIO GÓMEZ

En la elaboración de esta tesis doctoral se han localizado dos piezas de salón de Eugenio Gómez, *Tema con variaciones para fortepiano* y *Aire de Vals*, sin que conste en el manuscrito la fecha de composición.

Por una parte, el Liceo sevillano supuso la llegada a la ciudad de un nuevo repertorio para piano, entre el que predominan las variaciones y fantasías de Talberg, Herz y Kalbrenner; es decir, la línea compositiva más virtuosística, cuya importación a España Salas Villar atribuye a Pedro Albéniz. Por otra parte, la pertenencia de Gómez al Liceo como socio de mérito debió suponerle un estímulo para componer obras para piano; en especial los nuevos géneros importados de Europa: las fantasías, las variaciones y vals. Estas obras, como se ha visto en el apartado dedicado al Liceo Artístico y Literario de Sevilla en este capítulo, se interpretaron por él mismo y por sus alumnos en las sesiones

---

<sup>1085</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música. Op. Cit.*, pág. 205.

públicas del Liceo, y los vales debieron formar parte del repertorio de los bailes de la Sociedad. A partir de 1845 la participación de Gómez en los conciertos de la Sociedad Filarmónica no fue tan activa como lo había sido en el Liceo, especialmente desde 1848 cuando comenzó a ser maestro de capilla de los Montpensier y profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda, hecho que acabó desvinculándole de la Sociedad. Es por todo esto que se ha llegado a la conclusión que la fecha de composición de ambas obras debe datarse entre 1838 y 1848.

#### 7.1. TEMA CON VARIACIONES PARA FORTEPIANO

Una de las vías por la que la estética operística llega al repertorio romántico para piano son las fantasías y variaciones sobre motivos operísticos, los géneros más cultivados en las décadas de 1830 y 1840 en España, como se ha podido constatar en Sevilla a través de los programas de los conciertos del Liceo y de la Sociedad Filarmónica. Ambos géneros ofrecían a los compositores románticos una vía en la que experimentar con el uso del material temático y explotar los recursos técnicos del piano. La mayoría de estas piezas estaban basados en temas operísticos y una minoría en temas propios del compositor. Las variaciones se pusieron de moda en Europa durante el primer tercio del siglo XIX, como continuación y ampliación del uso que durante el clasicismo se hizo de esta forma musical. En ese momento, todos los compositores europeos cultivaron el género, es imprescindible citar las variaciones de Beethoven, Schubert, Brahms, Chopin, Liszt, Czerny, Clementi, Mendelssohn, Kalbrenner, Talberg o Herz, en formato para piano, para piano a cuatro manos y para piano y orquesta.

Según Salas Villar, en la primera etapa del romanticismo el tema, frecuentemente operístico, era claramente reconocible a lo largo de todas las variaciones; la variación *per se* consistía en la superposición al tema de elementos virtuosísticos ornamentales que explotaban los límites técnicos del instrumento, tales como el uso de pasajes de figuración muy rápida, frecuentemente escritos en terceras, sextas u octavas. Posteriormente, los compositores del segundo romanticismo transformarían el tema hasta hacerlo irreconocible, alternando otros parámetros musicales como la melodía del tema principal y la armonía. A la vez, las fantasías y variaciones sirvieron para difundir entre el público las óperas que estaban más de moda con el medio más asequible para la burguesía aficionada: el piano que tenían en el salón de su casa. Así, en el momento que se estrenaba una nueva ópera, principalmente las de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, se componían

fantasías y variaciones sobre ellas que se publicaban en diferentes formatos<sup>1086</sup>. En el catálogo del editor Carrafa, publicado en *La Iberia Musical y Literaria*, se anuncian las fantasías y variaciones sobre óperas italianas y francesas que se editaron para piano solo, algunas de estas versiones eran arreglos facilitados destinados a aficionados principiantes o para manos pequeñas, para piano a cuatro manos, para voz y piano y en versión de cámara para piano con acompañamiento de cuerda<sup>1087</sup>.

Este repertorio de fantasías y variaciones llegó a Sevilla a finales de la década de 1830 y, junto a la ópera, es el principal repertorio que se interpretó en los conciertos del Liceo y en los de la primera década de la Sociedad Filarmónica como ha podido comprobarse a la largo de este capítulo. Por último, cabe destacar en este repertorio una diferenciación en cuanto a su dificultad técnica, determinado por el tipo de intérpretes a quien iba dirigido en cada caso. Así, se tocaron fantasías y variaciones de dificultad extrema por los grandes virtuosos europeos que visitaron la ciudad, con Liszt al frente de ellos; evidentemente este repertorio estaba solamente destinado a esos pocos elegidos. Un segundo grupo de estas piezas, de una dificultad considerable, fueron interpretadas en las sesiones públicas del Liceo por los pianistas profesionales, los socios de mérito de la asociación, principalmente Eugenio Gómez y José Navarro. El tercer grupo, en el que la producción fue más extensa, era el que englobaba aquellas piezas de dificultad mediana o baja; estas estaban destinadas a los socios diletantes de la institución y a aquellos aficionados que estudiaban con algún profesor de forma privada, siendo frecuentemente inherente en ellas un componente didáctico. El *Tema con variaciones para fortepiano* de Eugenio Gómez pertenece a este último grupo de obras.

---

<sup>1086</sup> SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español (1830-1855)*. Op. Cit., págs. 95-102.

<sup>1087</sup> *La Iberia Musical y literaria* nº 6, año 2, 5-2-1843. Citado en SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español (1830-1855)*. Op. Cit., pág. 99.

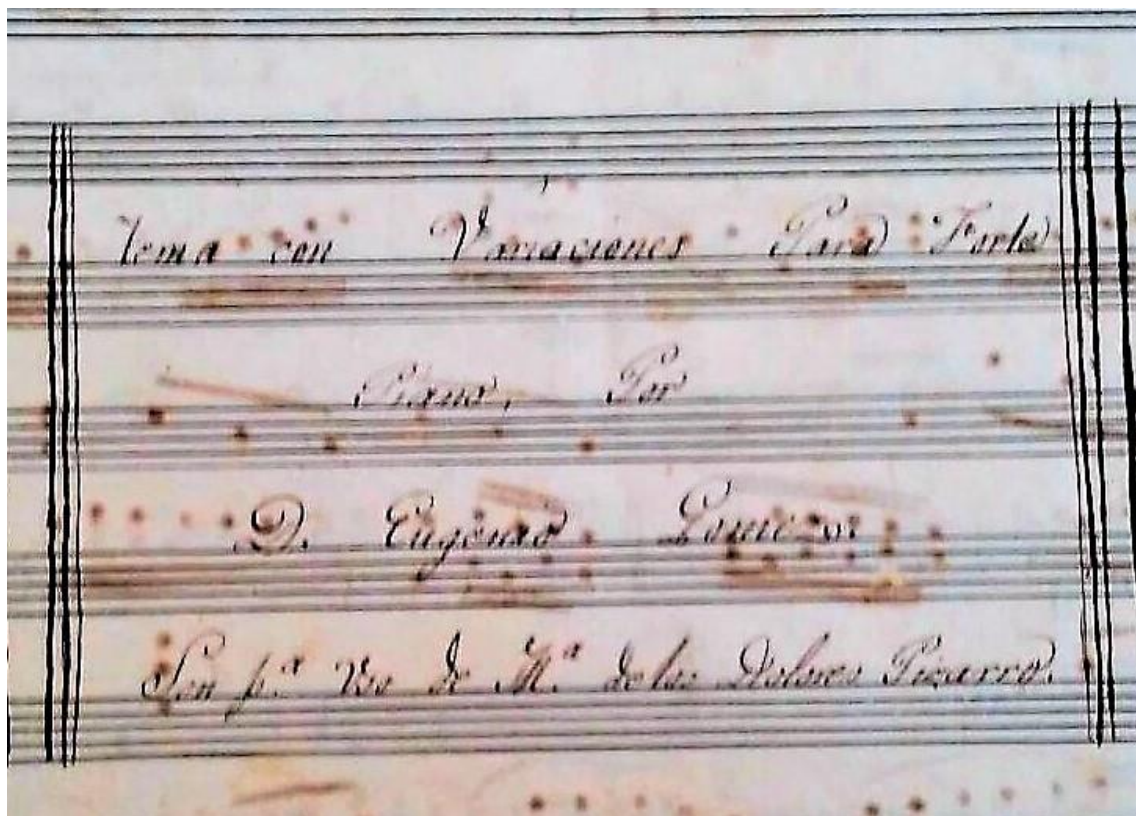


Figura 51. Detalle de la portada del manuscrito del *Tema con Variaciones para fortepiano* de Eugenio Gómez.

La partitura procede del convento de Santa Clara de Sevilla y actualmente se localiza en el Fondo Claras de Sevilla, conservado en la BUCM, con la signatura CS-2-05-0820. En la portada del manuscrito se indica que “son para uso de M<sup>a</sup> de los Dolores Pizarro” (Fig. 51), quien, en la ficha de la obra, se indica que fue monja organista del convento. El manuscrito son tres bifolios apaisados y cosidos de 22 x 31,5 cm<sup>1088</sup>. Podría tratarse de una obra que Eugenio Gómez dedicó a una de sus alumnas, tal como ocurriese con *Juego de versos a 4 por todos los tonos* que Gómez compuso “para el uso de Antonio Navarro. Discípulo de Don Indalecio Soriano Fuertes” en 1819; también podría darse el caso de que ambas obras fuesen un encargo hecho al compositor, aunque esta opción se considera menos probable.

Por otra parte, surge la duda de si la dedicatorio de esta obra fue antes del ingreso en el convento de M<sup>a</sup> de los Dolores Pizarro o después, en cuyo caso Eugenio Gómez fue

<sup>1088</sup> Agradezco a Cristina Bordas, quien ha inventariado el fondo al que pertenece la obra, el envío de las fotografías del manuscrito. Hubiera sido mi deseo realizar una transcripción de esta pieza, pero la dificultad para leer la partitura en algunas de las fotografías, que hace intuir un regular estado de conservación pues se transparenta la parte trasera de las páginas, y la imposibilidad de desplazarme a Madrid para consultarlas *in situ* lo han impedido.

el profesor de piano de la monja organista del convento Santa Clara de Sevilla. De tratarse de la primera opción pudo haber sido socia del Liceo o de la Sociedad Filarmónica, esta posibilidad no se ha podido confirmar pues su nombre no figura entre la relación de socios de ambas instituciones localizada. La segunda posibilidad abre el camino del consumo del repertorio romántico para piano, alejado en principio de la música religiosa, en los conventos.

La obra está en Fa mayor, sin modular en ningún momento a otra tonalidad. El tema se inicia con una introducción lenta de dos compases en compás 4/4, seguida del tema *Allegretto* en 3/8 que está formado por dos periodos de ocho compases cada uno: A (4+4) + A' (4+4). La melodía de la mano derecha usa figuración de semicorcheas con grupetos ornamentales, mientras que el acompañamiento de la mano izquierda es un sencillo bajo Alberti. En el manuscrito pueden observarse algunas digitaciones anotadas, en concreto en dos Fa de la mano derecha aparece un 1 como sugerencia para llegar al Si bemol con el cuarto dedo. Todas las variaciones tienen la misma secuencia armónica y la misma estructura que el tema, excepto la variación 8 y final que tiene el doble de compases.

La variación 1 acelera el tema utilizando fusas para la melodía y semicorcheas para el acompañamiento, en este caso escrito como bajo Alberti y como trémolos. La variación 2 incorpora saltos de cierta dificultad en la melodía e incluye escalas en fusas en mano derecha e izquierda. La tercera variación está escrita en fusas, con un diseño característicos de los ejercicios de los métodos de piano. La mano izquierda hace escalas ascendentes en fusas para enlazar las frases. En la variación 4 el motivo se transforma en escalas en fusas en la mano derecha. La quinta variación introduce terceras y sextas en la melodía de la mano derecha. Tiene la indicación “más despacio”, pero sin que exista un cambio de tonalidad o modo, en contra de lo que es característico en las variaciones que cambian el tempo. La variación sexta utiliza un acompañamiento de bajo Alberti, mientras que la mano derecha hace dos voces: la melodía aguda y los bajo, lo que implica que la mano derecha debe saltar por encima de la izquierda. La séptima variación son arpeggios en fusas repartidos alternativamente entre las dos manos, que recorren todo el teclado. Por último, la variación 8 y final, es el doble de larga que las demás. Comienza con el tema original, e introduce en la segunda mitad algunos elementos de las variaciones a modo de conclusión.

## 7.2. AIRE DE VALS

Desde finales del siglo XVIII el vals se extendió por Europa y, aunque en un primer momento fue calificado de indecoroso y falta de gracia y delicadeza, se convirtió en una de las danzas más populares. A pesar de su origen popular como danza campesina austríaca y alemana, llegaría a ser un símbolo de distinción entre la burguesía y la aristocracia, puesto de moda sobre todo con el vals vienés a mediados del siglo XIX. Los primeros valeses estaban formados únicamente por dos periodos de ocho compases que se repetían. La forma se amplió uniendo un mayor número de periodos que venían precedidos por una introducción y concluían con una coda.

Mientras que su estructura y el resto de rasgos musicales ha ido evolucionando a lo largo del siglo XIX, un elemento que se ha mantenido siempre constante es su ritmo ternario y su fraseo simétrico, propio de las danzas. Pedrell definió el vals como una danza volteada, en compás ternario y escrita de diferentes maneras. El vals lento, la danza antigua, era de tempo moderado y compás de 3/4, mientras que el vals vienés, la versión moderna de la danza, es rápido, como deslizándose los que bailan, y compás de 3/8<sup>1089</sup>.

El acompañamiento característico del vals articula el bajo en la primera parte del compás y la armonía en la segunda y tercera. En el vals vienés se anticipa la segunda parte del compás con lo que se consigue dar mayor vitalidad al ritmo. La parte melódica la conforman una sucesión de melodías insinuantes, precedidas de una introducción y concluidas por una coda que recapitula los diferentes temas<sup>1090</sup>.

Los grandes compositores románticos, como Schubert, Brahms, Liszt o Chopin, compusieron valeses. En estos casos utilizan la esencia rítmica de la danza para elevarla a un nivel artístico, al servicio de la expresividad, ejemplo de ello son los *Valeses sentimentales*, Opus 50 de Schubert, o de la técnica, como es el caso de los valeses de bravura de Liszt. Estos valeses formaban parte del repertorio de concierto pues estaban destinados a ser escuchados, no bailados.

---

<sup>1089</sup> PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas*. Tomo 1. *Op. Cit.*, pág. 215. Citado en VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de musicología*, Vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 225-248.

<sup>1090</sup> VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de musicología*, Vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 225-248.



El primer vals interpretado en un concierto en Sevilla, y cuya representación fue recogida por la prensa cultural, fue *Réminiscences de Robert la diable: valse infernale*, anunciada en el cartel del concierto como *La Fantasía de Roberto el Diablo (vals infernal)* (Fig. 36), que Liszt tocó en el Teatro Principal en 1844. En este sentido, podría considerarse que Liszt introdujo el vals en Sevilla. No obstante, la entrega a los suscriptores de *El Orfeo Andaluz, Revista musical. Primera Época* de valeses para piano de José Miró, José María Rodríguez y Antonio Canto indica que el género musical ya estaba consolidado en la ciudad en 1842, pues la publicación de estas piezas obedecía a la demanda de la sociedad sevillana. El consumo de este género debió estar destinado en un primer momento al salón doméstico y a los bailes organizados en el Liceo, pero no se interpretaron en las sesiones públicas. Habría que esperar a la década de 1850 para que se programasen con asiduidad en los conciertos de la Sociedad Filarmónica.

La obra *Aire de Vals* de Eugenio Gómez se ha localizado en el archivo de la Hermandad del Silencio de Sevilla. El hallazgo no deja de ser sorprendente, pues no existía ninguna vinculación de Gómez con la cofradía y no se trata de una obra religiosa que esta hubiese podido encargar al compositor. La explicación más posible de la localización de esta pieza de baile en el AHSS apunta a que fuese parte de un legajo donado por algún hermano de la cofradía. La ideología liberal de los miembros de la Hermandad del Silencio, según la información obtenida en esta institución, junto con la proximidad de la sede con el Museo de Bellas Artes, abren la posibilidad de que el donante de la partitura fuese socio del Liceo Artístico y Literario de Sevilla y que se trate de una de las composiciones que los socios de mérito estaban obligados a componer. En la portada del manuscrito solamente aparece el nombre de Eugenio Gómez sin que se añada, a diferencia de las obras publicadas y de otros manuscritos localizados del autor, la leyenda “organista segundo de la Patriarcal Iglesia de Sevilla”. Esta ausencia puede ser una prueba más de que fue compuesta para el Liceo, institución liberal totalmente ajena a la Catedral, en la que ejercía de pianista y profesor de piano. Igualmente es reseñable la rúbrica que parte de la doble barra final de la obra. Aunque este tipo de firma personalizada era habitual en algunos compositores, no aparece en ninguna otra obra de Gómez, hecho que hace suponer que pudiese tratarse de un símbolo de las obras compuestas para la asociación.

La obra está en Fa mayor. La estructura de la obra integra la forma del rondó, pues el tema principal alterna con motivos secundarios, y la forma bipartita, utilizada en la

primera sección, en una amalgama de estructuras muy características de la música de principios del siglo XVIII. Aunque, a grandes rasgos, tiene una forma ternaria *Da Capo*:

**A** (cc. 1-24) - **B** (cc. 25-74) - **A da capo**

La primera sección A (cc. 1-24) tiene una estructura bipartita:

**A**            { **a** [4+4:] + [ : **b** (4+4) + **a'**(4+4): ] }

(cc. 1-24)   (cc. 1-8)    (cc. 9-16)   (cc. 17-24)

la primera parte de la sección, a [4+4:], presenta el tema principal que se repite y acaba modulando a la dominante. La segunda parte se inicia con el periodo b (4+4) que funciona como transición sobre un larga pedal de dominante del tono principal (Fa) y continúa con un segundo periodo a' (4+4) que vuelve a repetir el primer periodo temático, pero ahora concluyendo en el tono principal.

La sección central B (cc. 25-74) a su vez tiene una forma ternaria:

**B**            { **c** (4+4) + (4+4) + **a'** (4+5) + (4+5) + **c'** (4+3) + (4+4) }

(cc. 25-74)   (cc. 25-41)        (cc. 42-60)        (cc. 60-74)

La sección central, B, modula a la tonalidad de la subdominante, Si bemol mayor. La primera parte c (cc. 25-41) introduce elementos melódicos nuevos, pero al igual que ocurría en b, son simples elementos melódicos subsidiarios que no llegan nunca a competir con el tema principal. La segunda parte, a' (cc. 42-60), se presenta en Sol menor y mezcla la melodía principal del vals con elementos recogidos de c (cc. 25-41). La tercera parte de esta sección, c' (cc. 60-74), tiene como misión volver hacia el tono principal y concluye con una amplia pedal sobre la dominante.

La textura es más pianística que la de las *Melodías Harmonizadas*, pues no están presentes de forma casi continua las cuatro voces como ocurría en las *Melodías Harmonizadas* o en las obras de órgano analizadas en el capítulo I. Armónicamente esta es la pieza más sencilla de Gómez. Resulta curioso que en sus otras obras de iglesia o que se acercaban más a una textura polifónica a cuatro voces las innovaciones armónicas fueran mucho mayores. Quizá esto refleja el carácter que Gómez consideraba adecuado para una breve pieza de danza a la que probablemente no atribuyó una mayor trascendencia que ser un mero divertimento.

### 7.3. EDICIÓN DE AIRE DE VALS

#### 7.3.1. *Fuentes musicales*

Esta edición se basa en el manuscrito que se ha localizado en el AHSS. La signatura en el archivo de la hermandad es Caja 80. Carpeta 415. El manuscrito son cuatro hojas sin encuadernar. La primera es la portada y en ella está escrito el íncipit de la pieza.

#### 7.3.2. *Criterios generales de la edición*

-Claves. Se han cambiado la situación de algunas claves que se encuentran desplazadas en el manuscrito, donde resultaba evidente que las notas a las que daban lugar quedaban fuera del contexto armónico.

-Alteraciones de precaución. Se han omitido algunas alteraciones de precaución que no resultan necesarias, al ser muy clara la armonía.

-Figuras, barras de unión y dirección de las plicas. En general, se ha respetado la escritura original, sobre todo si resulta significativa en relación con la articulación y el fraseo; sin embargo, se han modificado en algunos casos de acuerdo con los formatos predeterminados del programa informático que se ha utilizado o cuando había alguna errata evidente en el manuscrito.

-Notas de adorno. Hay un grupo de pequeñas notas de adorno que aparecen en dos situaciones idénticas, una vez como fusas y otra como semicorcheas (compases 42 y 51). Se ha unificado con la primera grafía, por ser más adecuada para indicar notas de adorno dentro de un compás de 3/8.

-Signos de acentuación y articulación. En el manuscrito hay diseños melódicos repetidos que difieren en cuanto a los signos de acentuación y articulación. Se ha unificado de acuerdo con lo que predomina y parece tener más sentido.

-Indicaciones dinámicas, agógicas y de carácter. Se ha omitido la indicación inicial de tempo por ser ilegible; parece tratarse de una abreviatura de Moderato o Allegretto. Hemos respetado las indicaciones originales, aunque no sigan los criterios normalizados de términos italianos. En cuanto a su posición, seguimos los formatos predeterminados del programa informático.

### 7.3.3. *Notas críticas*

c. 1: La indicación dinámica se encuentra en el manuscrito en el pentagrama de la mano izquierda. Se ha centrado, ya que es claro que se refiere al conjunto.

Se ha añadido ligaduras de articulación entre fusa y semicorchea con puntillo siguiente, de acuerdo con la escritura que aparece posteriormente a partir del c. 19.

c. 4: Aunque las líneas adicionales no aparecen muy claras, la corchea del segundo tiempo debe ser Do, tal como aparece en la reaparición en el c. 20. Se ha añadido ligadura de articulación entre la fusa del primer tiempo y la corchea del segundo, de acuerdo con lo expuesto para el c. 1.

C. 7: En el manuscrito aparece una clave de Sol al inicio del compás, pero resulta evidente que su situación debe ser un compás más tarde.

C. 8: Se ha situado aquí la clave de Sol a la que nos referíamos en el compás anterior.

C. 10: La nota superior del inicio del compás en la mano izquierda resulta confusa (Mi o Fa) en el manuscrito. Resulta claro que debe ser Mi, al tratarse de una serie de terceras paralelas. Se ha añadido puntos de *staccato* en las terceras, tal como aparecen en la mano derecha en el c. 14 y siguientes.

C. 17: La indicación dinámica se encuentra en el manuscrito en el pentagrama de la mano izquierda. Se ha centrado, ya que es claro que se refiere al conjunto.

C. 18: Se ha añadido una ligadura para el grupo de notas de adorno y hasta la semicorchea siguiente, por analogía con la grafía del c. 42.

C. 23: La nota central del acorde del segundo tiempo parece ser un Mi en el manuscrito. Ya en el c. 10 se ha encontrado un caso similar de indefinición en la escritura de la misma nota. Aquí podría tratarse tanto de Mi como de Fa, pues ambas tendrían una justificación armónica dentro del acorde. Se ha optado por escribir Mi por el interés armónico que puede tener el Fa de la mano derecha como apoyatura.

C. 25: Aunque no resulta clara la posición de la primera nota grave de la mano izquierda (Re o Si *b*) y en el manuscrito hay una anotación posterior “re” de autoría

desconocida, parece evidente que debe tratarse de un *Si b* por analogía con los compases siguientes.

C. 26: Es muy confusa la escritura de las notas de la mano derecha, que aparecen en el pentagrama inferior, superpuestas a las de la mano izquierda. Se ha resuelto de acuerdo con la reaparición del motivo, dos octavas más alto, en la mano derecha en el c. 35.

C. 28: Se ha escrito una ligadura sobre las fusas, tal como aparece en compases siguientes.

Cc. 28-30: Se ha extendido las ligaduras sobre las fusas hasta la corchea siguiente, por concluir en ella el motivo melódico descendente.

C. 32: Se ha añadido una ligadura entre la nota de adorno y la siguiente semicorchea, siguiendo el criterio general adoptado.

C. 33: Se ha respetado, conforme a lo indicado en los criterios de edición, la indicación original *Perdendo*, aunque la forma normalizada sea *Perdendosi*.

C. 34: La figuración de la mano izquierda parece ser de tresillos de semicorcheas. Se ha realizado los tresillos con arco de ligadura y sin cifra, tal como en el original.

Parece haber una indicación dinámica en el pentagrama superior; se ha interpretado como una “p”, de piano, y la hemos situado en el centro del sistema.

C. 35-37: Se continúa la figuración en tresillos del compás anterior.

C. 39: Se omite el punto de *staccato* sobre la primera corchea, por uniformidad con los casos anteriores y posteriores del mismo diseño melódico.

C. 40: El signo ilegible que aparece bajo las notas del segundo y tercer tiempo en la mano derecha puede ser una indicación dinámica de *forte*, redundante con la que claramente aparece en la mano izquierda.

Cc. 42-45: Se han añadido ligaduras de articulación entre fusa y semicorchea con puntillo siguiente, de acuerdo con lo expuesto en casos anteriores.

C. 46: Se ha añadido un becuadro en el Si inferior de la mano izquierda en el primer tiempo, por coherencia con la octava, en la que sí aparece la alteración en el manuscrito, cosa, por otra parte, requerida por la armonía.

Cc. 46-48: Se ha respetado el punto de *staccato* sobre las corcheas que siguen a los grupos de fusas, por considerar que se trata de un contexto diferente al de los casos que comienzan en el c. 28.

Cc. 49: Respetando la escritura original, no se ha puesto ligadura en las pequeñas notas de resolución del trino.

C. 51: Se ha cambiado las notas de adorno en semicorcheas por fusas, por tratarse del mismo caso del compás 42.

C. 51-60: Figuración en tresillos como en los compases 34-37.

C. 55-57: Ligaduras y puntos de *staccato* como en los compases 46-48.

C. 58: La indicación *rallent.* [*rrallent.* en el manuscrito] aparece originalmente en el centro del sistema. Se ha desplazado a la parte superior, de acuerdo con el uso habitual de las indicaciones agógicas y el formato predeterminado en el programa informático.

Se ha omitido la indicación de bemol (quizás añadida posteriormente por mano desconocida) en la última nota, Mi, del último tresillo de la mano izquierda, al no considerarla necesaria, ni siquiera como alteración de precaución.

Se ha añadido una ligadura de unión entre la primera nota de la mano derecha, La corchea y la siguiente, también La y semicorchea, tal como aparece en diversas ocasiones, desde el propio compás 1.

C. 60: Se ha escrito como alteración de precaución, entre paréntesis, el bemol de la tercera nota, Mi, del grupo de cuatro fusas de la mano derecha, que en el original viene sin paréntesis.

C. 61: La primera nota de la mano derecha, Do, viene escita en el manuscrito como corchea. Evidentemente, se trata de un error, porque ha de ser una negra, como en el compás anterior y siguientes.

Cc. 61-63: aparecen sucesivamente las indicaciones *po --- cres --- a poco*. Se ha entendido que quiere indicar un *crescendo* progresivo a lo largo de estos tres compases. Hemos escrito *poco a poco cresc.*, con la grafía *poco* en lugar de la normalizada *pocco*, según lo explicado en los criterios de edición.

C. 64: El signo que aparece escrito en el centro del sistema parece ser una indicación dinámica de *forte* y así se ha transcrito.

C. 68: Como en el compás 26, es muy confusa la escritura de las notas de la mano derecha, que aparecen en el pentagrama inferior, superpuestas a las de la mano izquierda. Como entonces, se ha resuelto por analogía con el compás 72, donde reaparece una octava más alta.

Cc. 70-71: Se ha desplazado al primero la indicación dinámica de piano que aparece en el manuscrito en el segundo, para situarlo en el inicio del diseño melódico.

C. 73: La primera nota de la mano izquierda, Do, está escrita como corchea, pero resulta evidente que debe ser una semicorchea.

C. 74: Es confuso el sentido de la última nota, Do. Si se interpreta como una apoyatura breve, se trataría de la correspondiente al compás 1, que sigue tras la indicación D. C. hasta el fin. En ese caso faltaría una nota en el compás 74. Probablemente se trata de una semicorchea, que Gómez escribe de una forma similar a la de la apoyatura breve. Se ha transcrito como semicorchea unida por barras a las anteriores, siguiendo una escala cromática que termina en esta nota que anticipa la apoyatura siguiente en el D. C.

En el original, el signo de repetición aparece en ambos pentagramas. Aquí solo lo hemos puesto sobre el superior.

7.3.4. Partitura editada

*Aire De Vals*

Eugenio Gómez

The musical score for "Aire De Vals" by Eugenio Gómez is presented in four systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. A forte dynamic marking (*f*) is placed above the first measure. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes. The second system starts at measure 5 and includes a repeat sign with a first ending bracket and a fermata. The third system starts at measure 9 and features a dense texture with many beamed chords in the treble clef. The fourth system starts at measure 13 and continues the dense chordal texture in the treble clef, while the bass clef remains mostly empty.



2

17

*f*

21

*f* *fin*

25

*p*

29

33

*a tempo*  
*Perdendo* *p* *cresc.*

37

*f*

41

*Dolce*

45

49

53

CAPÍTULO II

4

57 *rallent.*

Musical score for measures 57-60. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 57 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'rallent.' marking is placed above the treble staff.

61 *poco a poco cresc.* *f*

Musical score for measures 61-64. The treble staff continues the melodic line with slurs. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. A 'poco a poco cresc.' marking is placed above the treble staff, and a forte '*f*' dynamic marking is placed above the bass staff in measure 64.

Musical score for measures 65-68. The treble staff has a melodic line with a fermata in measure 67. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

69 *p* *cresc.*

Musical score for measures 69-72. The treble staff has a melodic line with a fermata in measure 71. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A piano '*p*' dynamic marking is placed above the bass staff in measure 69, and a 'cresc.' marking is placed above the treble staff in measure 71.

73

Musical score for measures 73-76. The treble staff has a melodic line with a fermata in measure 75. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A double bar line with repeat dots is placed at the end of measure 76.

*D. C. hasta el fin*

## 8. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La prensa cultural sevillana y el Liceo Artístico y Literario de Sevilla surgieron en el mismo momento, en 1838 se fundan *El Cisne* y el Liceo. La coincidencia no es casual, pues ambos fueron consecuencia del espíritu de renovación de las artes que existía en la ciudad en los años previos. El hecho se ha podido constatar porque los redactores de *El Cisne*, y de las revistas culturales con contenido misceláneo que le sucedieron, eran los miembros de la sección de literatura del Liceo. De este modo, el Liceo fue la institución donde la iniciativa tomó vida y las revistas culturales fueron su medio de expresión.

El análisis de la prensa cultural revisada ha arrojado una considerable información del Liceo Artístico y Literario de Sevilla y de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Las críticas de las sesiones públicas del Liceo han contribuido a conocer los nombres de los socios que participaron, el repertorio musical que se interpretaba y las pautas del comportamiento social de sus miembros. De igual modo, *El Orfeo Andaluz* aporta una información crucial sobre la actividad y el funcionamiento de la Sociedad Filarmónica durante la temporada 1847-1848. Especialmente relevante ha sido en el caso del Liceo, pues los datos no se habían tenido en consideración hasta ahora. Los periodos en que alguna de estas publicaciones se convirtió en revista de una asociación, caso de la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo* en 1841 y *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época* 1847-1848, coincidieron con una mayor actividad artística de las respectivas sociedades.

Aunque la calidad literaria es la misma en todas estas revistas, en las críticas musicales existe una evolución desde las revistas artístico-literarias a *El Orfeo Andaluz*, revista que dedica todo su contenido a la música. Aunque las unas y la otra suelen ser benévolas con los intérpretes en las críticas, *El Orfeo Andaluz*, a diferencia de las revistas que le precedieron, describe las características técnicas y musicales de las obras que se tocaban en los conciertos, y las interpretaciones de los participantes.

También fue importante, bajo el impulso de exaltación del arte local que unió a todos estas publicaciones, la difusión que *El Orfeo Andaluz* hizo de las obras de compositores de la ciudad. Supuso la primera edición en Sevilla de obras para piano y para canto y piano de Hilarión Eslava, maestro de capilla de la Catedral, Eugenio Gómez y Francisco Rodríguez, organistas de la Catedral o Antonio Canto, organista de la

Parroquia del Pópulo. Es decir, músicos que proceden del entorno religioso y que representan a la primera generación de pianistas en Sevilla. Lamentablemente estas obras publicadas se han perdido, al menos no se conservan junto con la revista en las hemerotecas españolas.

La *Revista Musical Española* en cambio tomó otros derroteros pues, aunque también estaba dedicada a la música en su totalidad, la información que ofrecía era nacional e internacional, la actividad musical de Sevilla prácticamente no tenía cabida. A pesar que sus editores, Ricardo Wardenburg y José Freyre, eran pianistas de la Sociedad Filarmónica, la labor de esta casi no se refleja y, cuando es reseñada, se limita a describir la faceta social del evento, especialmente cuando asisten los duques de Montpensier. La alternancia de los dos editores al frente de la revista es síntoma de falta de capacidad de colaboración entre dos miembros de una misma institución, lo que trasluce las desavenencias personales que podían existir entre los miembros de la Sociedad Filarmónica. Por último, las obras entregadas a los suscriptores de la revista durante la etapa de Wardenburg son de compositores extranjeros y del propio Wardenburg, como si la finalidad del editor fuese la autopromoción en detrimento de los otros compositores locales.

El Liceo, durante sus años de existencia, reunió a algunos de los mejores artistas españoles de la época, escritores como el duque de Rivas o Carolina Coronado, los pintores de la escuela sevillana del XIX, Esquivel, Cabral Bejarano, Manuel Barrón o los Domínguez Bécquer, y músicos como Hilarión Eslava o el propio Gómez. Es decir, durante esos años, fue el entorno donde estos artistas interaccionaron con un fin artístico y creativo común, que fue el nexo de unión entre ellos. La lectura de sus biografías ha permitido comprobar que, en la mayoría de los casos, no se ha tenido en consideración su paso por el Liceo. Se considera que se ha obviado el dato por desconocimiento.

A parte de la enseñanza particular y de las academias que se fundaron previamente como iniciativas privadas, el Liceo supuso el inicio de la enseñanza musical laica en Sevilla. En este sentido, puede considerarse que en el Liceo está el germen de la escuela pianística sevillana y se ha podido constatar que los primeros pianistas y profesores de piano de la ciudad fueron los socios de mérito de Liceo, organistas que en ese momento trabajaban en la Catedral y en parroquias de la ciudad. Es decir, en este momento se produjo la transformación de los organistas en pianistas. Más allá de los problemas

económicos que acarreaban sus trabajos en la iglesia, los organistas encontraron en el piano y en el entorno liberal del Liceo, donde eran mucho más considerados que en sus trabajos originales, la ilusión por adentrarse en un nuevo camino.

Respecto al repertorio interpretado en las sesiones públicas, aunque destaca la música de ópera, supuso el inicio de la interpretación pública de obras instrumentales entre las que predominan las obras para piano, aunque también tenían cabida otros instrumentos como el violín y el arpa. Las formas musicales más programadas fueron las fantasías y las variaciones, principalmente basadas en temas operísticos; es decir, el repertorio más virtuosístico propio de las salas de concierto españolas en esa época. Además, el Liceo fue el ambiente propicio para que los compositores locales, los socios de méritos de la institución, compusiesen obras musicales, especialmente para piano, que eran estrenadas por ellos mismos y por sus alumnos. Entre estas se han localizado obras de Eslava, Sanclemente y Navarro, interpretadas en las sesiones públicas por ellos mismos y cuya autoría se mencionaba en las críticas. También se ha encontrado referencia a obras para piano que fueron interpretadas por Eugenio Gómez, aunque en la crítica no se menciona el nombre del compositor: *Fantasia, Introducción, variaciones y final para piano a cuatro manos, Gran dúo concertante para dos pianos y Fantasia y variaciones sobre temas de la Extranjera*. El estudio de esas críticas y de otros aspectos del Liceo ha llevado a la conclusión que esas obras debían ser de Eugenio Gómez, pianista muy reconocido en la ciudad cuyas composiciones eran sobradamente conocidas por los miembros del Liceo, motivo por el que no era necesario mencionar la autoría de estas piezas. Todas estas obras, hoy lamentablemente perdidas, representan la primera etapa del repertorio romántico para piano de Sevilla.

En el ámbito social, por primera vez los músicos se relacionan con la aristocracia y la alta burguesía en condiciones de igualdad, aunque solo sea en el entorno de las asociaciones, pues hasta entonces habían sido empleados suyos. Además, tienen una consideración especial dentro de la institución, como socios de mérito, los músicos, pintores y escritores son admirados y considerados como un referente por los socios diletantes. Esto debió ser un estímulo para estos músicos que hasta ese momento habían estado al servicio de las antiguas instituciones, bien formando parte de una capilla de la nobleza o bien al servicio de la iglesia.

A partir de 1845, los miembros de la sección de música del Liceo formaron parte de la Sociedad Filarmónica. Se ha llegado a la conclusión que el Liceo se disolvió como institución en esa fecha y que los socios de la sección de música fundaron la Sociedad Filarmónica, institución instructo-recreativa destinada exclusivamente a la música. Es decir, en Sevilla, en el paso de la asociación multidisciplinar a la específicamente musical intervinieron los mismos músicos. En este sentido los mejores músicos del momento de la ciudad participaron en el Liceo y en los inicios de la Sociedad Filarmónica y, a la vez, ambas instituciones fueron la cantera de las siguientes generaciones de músicos.

Respecto al repertorio en los inicios de la Sociedad Filarmónica, no hubo una continuación con el repertorio instrumental promovido en el Liceo. La explicación está en que la Sociedad se volcó más en las grandes agrupaciones, creando una orquesta y un coro, y los profesores se dedicaron más a la enseñanza que a la composición y la interpretación. También destaca la participación cada vez mayor de alumnos aficionados en los conciertos, en detrimento de las intervenciones individuales de los músicos profesionales, de lo cual se ha deducido que la calidad musical de los conciertos en los inicios de la Sociedad Filarmónica era inferior a la que tuvieron las sesiones públicas del Liceo.

Hasta ahora la visión más frecuentemente expuesta de Eugenio Gómez, es la de un organista que eventualmente compuso los cuadernos de *Melodías Harmonizadas*. Tras el análisis de su paso por el Liceo y la Sociedad Filarmónica, de sus actuaciones como pianistas, su labor docente y las obras para piano que compuso, se ha llegado a la conclusión de que la visión que se ha tenido de Gómez era errónea. Que era organista es evidente, pero tras este trabajo se considera que, desde 1838, se entregó por igual a la faceta de pianista. De hecho, su repertorio para piano es más amplio que el de órgano. Igualmente, formó parte de la primera generación de pianistas compositores del siglo XIX en Sevilla, estando al frente de ella si se considera su producción pianística y sus intervenciones en los conciertos.

Respecto a las obras de Eugenio Gómez analizadas en los apartados sexto y séptimo del capítulo, es importante destacar la incorporación al repertorio para piano español del siglo XIX de dos obras de Eugenio Gómez que hasta ahora no habían sido mencionadas en ningún trabajo: *Tema con Variaciones para fortepiano* y *Aire de Vals*.

Ambas representan la música para piano que se compuso en Sevilla en esa época, música de salón y de danza europea.

Otro asunto son las *Melodías Harmonizadas* dedicadas a Liszt, Eslava y la infanta Luisa Fernanda. La avanzada armonía que utiliza en estas obras deriva de la tradición de innovación armónica hispana, que Gómez dominaba por su formación escolástica. No se trata de una evolución a partir del repertorio europeo traído a España por los músicos exiliados.



**CAPÍTULO III. LA MÚSICA EN LA  
CORTE: LA ESTANCIA DE LOS  
MONTPENSIER EN SEVILLA**



## 1. INTRODUCCIÓN

La estancia en la Sevilla de los duques de Montpensier coincidió con una transformación sustancial de la misma en el terreno urbanístico, político, social, económico y, aunque este aspecto es el menos estudiado, también musical. En todos estos cambios intervino, en mayor o menor grado, la presencia de los duques en la ciudad. Eugenio Gómez fue nombrado maestro de la capilla musical de los duques y profesor de piano de la infanta en 1851, motivo por el que se dedica este tercer capítulo a la actividad musical desempeñada en torno a los Montpensier. A la vez, el capítulo es un acercamiento a la música en la corte, una de las antiguas instituciones del siglo XIX.

El objetivo principal del capítulo es conocer el funcionamiento de la música que se compuso e interpretó en torno a los duques de Montpensier desde que se instalaron en Sevilla. Un segundo objetivo general es descubrir la implicación que la presencia de los Montpensier en Sevilla pudo tener en los distintos ámbitos musicales de la ciudad, además de en la Catedral y en la Sociedad Filarmónica, temas tratados en el primer y segundo capítulos.

Debido a lagunas identificativas, en el segundo apartado se analiza en primer lugar la infancia, formación y entorno musical de Luisa Fernanda y Antonio de Orleans, pues se considera que es un paso previo indispensable para comprender el origen de su afición musical. Se incluye la implicación de la familia real en la vida musical madrileña, en especial de la regente M<sup>a</sup> Cristina y sus hijas en el Liceo de Madrid, y el repertorio musical de la corte durante la infancia de Luisa Fernanda en Madrid. Con estos últimos epígrafes también se pretende realizar una comparación con el repertorio interpretado en Sevilla en las mismas fechas, en la búsqueda de paralelismos o divergencias musicales entre ambas ciudades.

El tercer apartado, aunque no trata un tema estrictamente musical, se considera necesario para descifrar los motivos que llevaron a los duques a Sevilla, si fue una elección personal o una decisión política, el recibimiento que tuvieron a su llegada a la ciudad, incluida la parte musical que estos actos protocolarios contenían, y el mecenazgo de los duques en la ciudad de otras facetas artísticas.

Posteriormente, en el cuarto apartado, se realiza una revisión de la música compuesta e interpretada en Sevilla para los duques, tanto la de carácter profano como

religioso. Por una parte, se examinan los festejos organizados en honor a los duques por el ayuntamiento y la catedral. En general, se trataba de celebraciones relacionadas con acontecimientos personales y familiares en los que solía tener cabida la música. Por otra parte, la presencia de los duques y su nombramiento como hermanos mayores honoríficos de algunas cofradías significó el resurgir económico de las hermandades sevillanas. Esto se tradujo en encargos musicales a los más prestigiosos compositores para solemnizar los quinaros y las funciones previas a la Semana Santa, actos a los que solían asistir los Montpensier. Por último, se investiga la música interpretada en las serenatas y los bailes que se celebraron en el Palacio de San Telmo, la que puede ser considerada propiamente como música de corte. En este caso se analiza el tipo de repertorio que se interpretaba y se relaciona con el de las instituciones musicales que existían en la ciudad antes de su llegada.

El quinto apartado se dedica a la revisión de la biblioteca musical de la casa de Orleans. El archivo abarca tres generaciones familiares, lo que supone una muestra de la música que se consumió durante un siglo. El catálogo reúne tanto las obras interpretadas en actos públicos como el repertorio estrictamente doméstico de la familia, incluyendo los métodos musicales. El sexto apartado se destina a la revisión y edición de una obra manuscrita para cuatro manos de Eugenio Gómez, *Las Mollares Sevillanas*, localizada en el F, como ejemplo, a la vez, de danza de aire español y de música consumida por la infanta Luisa Fernanda. *Aire de Vals* y *Tema con variaciones para fortepiano*, analizadas en el capítulo segundo, y *Las Mollares Sevillanas* suponen la incorporación de tres obras de Eugenio Gómez, desconocidas hasta ahora, al reducido catálogo de su música que se conserva en la actualidad.

Si la vida de Gómez en la Catedral concluía con el epígrafe “El organista jubilado” del primer capítulo, el apartado séptimo de este es el “epílogo en la vida del profesor de piano”. Con este subapartado se pretende completar los dos caminos paralelos que discurrieron en la vida musical de Eugenio Gómez, organista y pianista, al igual que ocurrió con otros organistas de su generación. Para este apartado se ha accedido a la BRCSMM, donde se ha localizado la documentación referente al nombramiento como profesor honorario de Gómez.

Para realizar este capítulo se han utilizado las fuentes hemerográficas pues, dada la relevancia de los duques, los actos organizados en San Telmo eran noticia en la prensa

nacional. En esta ocasión no se ha realizado un vaciado sistemático de una o varias publicaciones en concreto. Se ha recurrido a la HBNE donde se han encontrado noticias relacionadas con eventos musicales organizado por los duques y en homenaje a ellos o a alguno de sus invitados en prensa madrileña, como es el caso de *La España*, *El Clamor Público*, *El Popular* o *El Heraldo*, y en periódicos de provincias, como *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes* editado en Cádiz. A estas publicaciones hay que añadir las revistas sevillanas que se utilizaron para la elaboración del capítulo segundo en las que también aparecen noticias relacionadas con los Montpensier. También se han consultado los autos capitulares del A.C.S., donde se han encontrado noticias musicales relacionadas con la familia Montpensier e Isabel II; los archivos de algunas hermandades sevillanas y la biblioteca musical de la Casa de Orleans, donde se han localizado la partitura de la mayoría de las obras interpretadas en estos eventos.

Respecto a la bibliografía existente, la corte sevillana de los Montpensier ha sido estudiada en profundidad en varios trabajos monográficos<sup>1091</sup>. A pesar de haber sido princesa de Asturias e infanta de España, la vida de Luisa Fernanda de Borbón pasa bastante desapercibida<sup>1092</sup>. En cambio, sí ha suscitado bastante interés la figura de Antonio de Orleans, en especial sus intrigas políticas<sup>1093</sup>. Algunas publicaciones se centran en la remodelación del Palacio de San Telmo cuando fue adquirido por los duques

---

<sup>1091</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La corte Sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, 1979; GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *Semblanza biográfica de los Montpensier*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1977; LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Sevilla, Fundación Focus, 1997; CONTRERAS LÓPEZ, Juan Luis. *La Sevilla de los Montpensier. Anales históricos de la ciudad de Sevilla de 1850 a 1875*. Sevilla, Guadalquivir, 2012; FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte de los Montpensier*. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Sevilla, 2014. Este último trabajo es una continuación del capítulo V “Sevilla, Corte de los Montpensier” de la tesis doctoral de la misma autora: *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia Contemporánea, Sevilla, 2005.

<sup>1092</sup> Puede obtenerse información de Luisa Fernanda de Borbón de forma indirecta en las biografías escritas sobre su hermana Isabel II. CAMBRONERO, Carlos. *Isabel II, íntima. Apuntes históricos y anecdóticos de su vida y de su época*. Barcelona, Ediciones Montaner y Simón, 1908; MORENO ECHEVARRÍA, José María. *Isabel II: biografía de una España en crisis*. Barcelona, Ediciones 29, 1983; LLORCA, Carmen. *Isabel II y su tiempo*. Madrid, Ediciones Istmo, 1984; BURDIÉL BUENO, Isabel. *Isabel II, una biografía (1830- 1904)*. Madrid, Taurus, 2010; y PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio. *Los espejos de la Reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004. Esta última publicación dedica un capítulo a la música en la corte de Isabel II: ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. En PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio. *Los espejos de la Reina. Op. Cit.*, págs. 213-230.

<sup>1093</sup> Sobre el duque de Montpensier puede consultarse: SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro. “El Duque de Montpensier, entre la historia y la leyenda”. *Temas de estética y arte*, nº 28, 2014, págs. 213-246; CALVO POYATO, José. “El duque de Montpensier, el gran conspirador”. *Op. Cit.*, págs. 26-40; GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. *Montpensier, biografía de una obsesión*. Córdoba, Almuzara, 2015.

de Montpensier y en su mecenazgo artístico, especialmente en pintura<sup>1094</sup>. Sobre la vida musical de la corte en Sevilla existen algunos artículos y, por otra parte, Alonso González y Navarro Lalanda recogen información sobre la música en la corte de Isabel II que aporta datos sobre la formación musical de la infanta<sup>1095</sup>. La biblioteca musical de la Casa de Orleans, conocida como Fondo de Orleans, ha sido estudiada por Siemens, Alonso González y Ramos Martín<sup>1096</sup>.

---

<sup>1094</sup> Sobre el palacio de San Telmo, entre otras publicaciones puede consultarse: LLEÓ CAÑAL, Vicente. “El Palacio de San Telmo en el siglo XIX”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año nº 12, nº 51, 2004, págs. 72-76. En relación al mecenazgo artístico de los duques puede consultarse: GÁMEZ MARTÍN, José. “El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla”. En RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 535-548; y la tesis doctoral inédita RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016. Sobre la colección de pintura de los Montpensier véase: RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel y ROMERO MEDINA, Raúl. *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Fundación Universitaria Española, 2005; y PÉREZ CALERO, Gerardo. “A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 18, 2005, págs. 475-478; entre otras publicaciones.

<sup>1095</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230. ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462. NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. *Op. Cit.*, págs. 637-652. Sobre la música en Sevilla durante la estancia de los Montpensier: OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Temas de estética y arte*, nº 21, 2007, págs. 193-210.

<sup>1096</sup> El FO se ubica en la BICGC. Sobre el fondo musical puede consultarse: SIEMENS, Lothar. *Música para las Infantas: Catálogo de la exposición, mayo 1991. Biblioteca musical de los Duques de Montpensier, Casa de Orleans*. Las Palmas de Gran Canarias, Cabildo Insular de Gran Canarias, 1991; “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 71-76; RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canarias, Excmo. Cabildo Insular, La Caja de Canarias, 1991, págs. 527-531; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

## 2. INFANCIA Y EDUCACIÓN DE LOS MONTPENSIER

### 2.1. LA INFANCIA DE LUISA FERNANDA EN LA CORTE DE MADRID

El rey Fernando VII y su cuarta esposa, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, tuvieron dos hijas: la primogénita y heredera, María Isabel de Borbón y Borbón nacida el 10 de octubre de 1830 y, quince meses después, el 30 de enero de 1832, nació la infanta María Luisa Fernanda. La muerte de Fernando VII, el 29 de septiembre de 1833, deja al país con una reina de tres años y una princesa de Asturias de diecinueve meses. La infancia de ambas estuvo marcada por las intrigas políticas y la inestabilidad de la futura corona de Isabel II, codiciada por su tío, el infante Carlos María Isidro<sup>1097</sup>.

La educación de las hermanas estuvo condicionada por los cambios en la regencia del país y los deseos de controlar el poder político de las personas que las rodeaban. A los seis años, bajo la supervisión de la regente María Cristina, comenzó la formación de Luisa Fernanda. Con un horario caótico, la infanta se levantaba a las nueve de la mañana, desayunaba, iba a misa, comía y jugaba hasta las cinco de la tarde. A esta hora comenzaban las clases de lenguaje, aritmética, geografía, francés, labores, piano, canto y baile. Existía una total flexibilidad en estas lecciones y frecuentemente eran suspendidas o acortadas por cualquier causa. Esto provocó la fama de incultas que las princesas españolas tenían en las cortes europeas del momento<sup>1098</sup>.

En marzo de 1841, durante la regencia del general Baldomero Espartero, se reconfiguró la educación de Isabel y Luisa Fernanda. Fue nombrado tutor de ambas Agustín Argüelles y se sustituyó a la camarera y aya que las había atendido desde su nacimiento, Joaquina Téllez Girón y Pimentel, marquesa de Santa Cruz, por Juana de Vega Martínez, condesa de Espoz y Mina. Esta se encontró a dos niñas huérfanas, abandonadas por su madre, desatendidas física y materialmente, y con una educación que dejaba mucho que desear. Bajo la tutela de María Cristina las princesas realizaban comidas frugales, en consecuencia, tenían una salud frágil provocada por la falta de alimentación. Incluso durante meses no se había renovado la vestimenta de las princesas,

---

<sup>1097</sup> CAMBRONERO, Carlos. *Isabel II, íntima. Apuntes históricos y anecdóticos de su vida y de su época. Op. Cit.*; LLORCA, Carmen. *Isabel II y su tiempo. Op. Cit.*; PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (Ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina. Op. Cit.*; y BURDIEL, Isabel. *Isabel II, una biografía (1830- 1904). Op. Cit.*

<sup>1098</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, pág. 28.

encontrándose esta en un deteriorado estado. Juana de Vega describe en sus *Memorias* la situación académica de las niñas cuando ocupó el puesto de aya en palacio:

Desde los primeros días vi en ellas que, si bien escribían ambas señoras con soltura, no era el carácter de su letra elegante, particularmente el de *Su Majestad*, que conocían la gramática y la ortografía, pero no se hallaban fijadas en su uso, siendo siempre necesario enmendar faltas de este género en cualquier escrito suyo. En la aritmética estaban completamente atrasadas, pues apenas conocían la primera regla y mostraban la mayor repugnancia para aprenderla. En Geografía estaban bastante adelantadas en especial en la de España (Fig. 52). Leían regularmente en castellano y con muy buen acento en francés y conocían bastante bien los elementos de esta lengua, pero sin que haya yo podido, ni entonces ni después atinar la verdadera causa, mostraron siempre no solo falta de gusto para soltarse a hablarla, traducirla y escribirla, sino una aversión marcada<sup>1099</sup>.



Figura 52. LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850). *Isabel II niña estudiando geografía* (1842). Óleo sobre lienzo, 82 x 71 cm. Patrimonio Nacional. Real Alcázar de Sevilla, Sevilla<sup>1100</sup>.

<sup>1099</sup> VEGA DE MINA, Joaquina. *Apuntes para la Historia del tiempo en que ocupó los destinos de Aya de S.M. y A. y Camarera Mayor de Palacio*. Madrid, 1910, pág. 28. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. Op. Cit., pág. 168.

<sup>1100</sup> El retrato hace alusión a la predilección de Isabel por la geografía y hace pareja con otro de Luisa Fernanda estudiando música, materia favorita de la infanta, ambos se localizan en la actualidad en el Real Alcázar de Sevilla. Se cree que la iconografía de ambos cuadros fue sugerida a López Portaña por Manuel José Quintana, ayo instructor de las niñas. Ambos lienzos fueron un encargo de M<sup>a</sup> Cristina a López Portaña y existen copias posteriores que fueron encargadas al retratista por la regente durante su exilio en París. Una de ellas se conserva en el Museo del Romanticismo: LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850). *Isabel*



No obstante, hay que tener en cuenta que, debido a las circunstancias políticas que rodearon el acceso de Juana de Vega al puesto de camarera de las infantas, su opinión no debía ser del todo objetiva. A pesar de las carencias educativas descritas por Espoz y Mina, no se realizó ningún cambio en el programa y metodología del plan de estudios de Isabel y Luisa Fernanda, simplemente se intensificaron las horas dedicadas a las clases de las diferentes materias. Donde sí hizo cambios la condesa fue en el régimen de comidas y en la incorporación de clases de equitación, hecho que mejoró la salud y condición física de las niñas. Además, la condesa las sacó del aislamiento social en el que habían vivido y fomentó su acercamiento a las clases populares para conocer sus carencias y necesidades. El contacto con otros estamentos sociales fue especialmente del agrado de la infanta Luisa Fernanda, hecho que marcaría de por vida su relación con el pueblo<sup>1101</sup>.

Pese a recibir la misma educación, las dos hermanas eran diferentes. Frente a la extrovertida y sociable Isabel, Luisa Fernanda era tímida y reservada. El carácter de ésta estuvo determinado, por una parte, por las carencias vividas durante su infancia y, por otra, por haber crecido estando siempre en un segundo plano, a la sombra de su hermana. La infanta Luisa Fernanda era una alumna que presentaba carencias de atención en los estudios, era poco aplicada y mostraba falta de interés en el aprendizaje. La única excepción a esto eran las clases de música<sup>1102</sup>.

## 2.2. LA VINCULACIÓN DE LA FAMILIA REAL EN LA VIDA MUSICAL MADRILEÑA

La actividad musical de Luisa Fernanda y de su hermana Isabel durante su infancia estuvo condicionada por la afición de su madre, la reina María Cristina, de origen napolitano, y por el entorno cultural de la corte. Son los años del romanticismo liberal madrileño, en los que volvieron de París los músicos exiliados y se produjo una relajación de las costumbres en general: se crean los liceos, los salones de baile y se pusieron de moda los bailes de máscaras durante el carnaval, autorizados tras la muerte Fernando VII<sup>1103</sup>. María Cristina de Borbón, reconocida melómana e intérprete, promocionó la música en Madrid, tanto con la organización de eventos culturales en el Palacio Real

---

*II niña, estudiando geografía* (ca.1843). Óleo sobre lienzo, 86 x 67 cm. Madrid, Museo del Romanticismo, CE1915.

<sup>1101</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, págs. 32-33.

<sup>1102</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, págs. 32-33.

<sup>1103</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

como con su asistencia a los conciertos celebrados en el Liceo Artístico y Literario de Madrid y en los teatros de la villa<sup>1104</sup>.

En 1830, año del nacimiento de la Princesa de Asturias Isabel, fundó por Real Decreto el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, actual Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>1105</sup>. En el momento de su creación, el centro y la persona que lo dirigía quedaban vinculados directamente a la corona, tal y como estaba dispuesto en el primer reglamento del conservatorio. En éste se estipulaba incluso que los profesores eran nombrados directamente por la reina María Cristina, que no dudó en enviar a Pedro Albéniz (1795-1855), primer profesor de piano de la institución, a París con la intención de adquirir obras de repertorio europeo para las bibliotecas del Palacio Real y del Conservatorio, actualmente RBP y BRCSMM<sup>1106</sup>. Este hecho demuestra que en la década de 1830 los repertorios musicales europeos, principalmente italiano y francés, son un referente en la corte. El vínculo entre la corona y esta nueva institución quedó patente al nacer la segunda hija de los reyes, la infanta Luisa Fernanda, en 1832. El acontecimiento se celebró en el Conservatorio con el estreno, al que asistieron los reyes, del melodrama en dos actos *Los enredos de un curioso*, con libreto de Félix Enciso Castrillón (1780-1840) y música de Pedro Albéniz, Ramón Carnicer (1789-1855), Francesco Piermarini (? -1853) y Baltasar Saldoni (1807-1889). Según Alonso González, esta obra, junto con la ópera *El rapto*, con música de Tomás Genovés (1806-1861) y libreto de Mariano José de Larra (1809-1837), estrenada en el Teatro de la Cruz el mismo año, fueron el germen de la zarzuela moderna<sup>1107</sup>.

Además, durante su regencia, al amparo de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que autorizaba el derecho de reunión y asociación, aparecieron los liceos y las

---

<sup>1104</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs 87-88.

<sup>1105</sup> *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII, y Reales Ordenes, resoluciones y Reglamentos Generales expedidos por las Secretarías del Despacho Universal y Consejos de S.M. por Don Josef María de Nieva*. Madrid, 1830, t. XV, pág. 391. Citado en NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. *Op. Cit.*, págs. 637-652.

<sup>1106</sup> NAVARRO, Margarita. “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 1, 1988, págs. 239-249.

<sup>1107</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230. Existe controversia sobre la calificación de este drama como zarzuela o como ópera. M<sup>a</sup> Encina Cortizo, basándose en la estructura musical, coincide con Alonso Salas al señalar esta obra como el germen de la zarzuela. Frente a esta postura, Espín Templado considera que *El Rapto* es la primera ópera del siglo XIX escrita en español y que, como tal, se presentó y fue recepcionada por el público y la crítica. ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”. *Arbor*, vol. 193, nº 783, enero-marzo 2017, a371.

sociedades artístico-musicales<sup>1108</sup>. De hecho, la propia María Cristina apoyó al Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en 1837, al inscribirse en 1838 como socia de las secciones de pintura y de música<sup>1109</sup>. La reina regente fue nombrada protectora y socia honorífica del Liceo y participó activamente en las Sesiones de Competencia, en exposiciones de pintura y en todos los eventos organizados por la institución<sup>1110</sup>. Navarro Lalanda incluso muestra sus intervenciones como pianista y arpista en las Sesiones Públicas del Liceo<sup>1111</sup>. Según Alonso González, este correspondió a María Cristina tomando partido en la situación política nacional, apoyó la sucesión de Isabel al trono de España frente al bando carlista y dedicó sesiones de homenaje a la regente y sus hijas. En las veladas del Liceo madrileño se recitaban poemas, se interpretaba música y se representaban comedias. El repertorio musical incluía música vocal, con arias italianas, canciones españolas y romanzas; y música instrumental, con fantasías y variaciones sobre temas de ópera, y danzas y potpurri de aires nacionales<sup>1112</sup>. Es decir, según Alonso González, en estos años conviven en Madrid la música vocal italiana, los bailes de salón y el emergente nacionalismo de la canción y los aires españoles.

Muestra del repertorio musical madrileño de la década de 1830 es la biblioteca musical de la reina María Cristina. La mayor parte de esta se custodia en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donada por ella misma a la institución. No obstante, también en la BNE se conserva una parte de las partituras de María Cristina<sup>1113</sup>. Esta colección reúne ópera italiana de Rossini, Bellini y Donizetti, y obras dedicadas a su persona realizadas por compositores extranjeros. También contiene obras manuscritas e impresas de compositores españoles, algunos de ellos vinculados a la corona, como es el caso de Pedro Albéniz, Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), José Nonó (1776-1845) o Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891). El repertorio de los compositores españoles incluye un gran número de obras de diversos géneros: una carta y un himno

---

<sup>1108</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Op. Cit.*, págs. 11-16.

<sup>1109</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Apéndice II, Catálogo de socios pertenecientes al Liceo, págs. 487-504. Datos tomados de la revista *El Liceo Artístico y Literario Español*, del *Boletín del Liceo* y de los catálogos de socios publicados en 1841 y 1842.

<sup>1110</sup> *Ibíd.*, 2005, pág. 75.

<sup>1111</sup> NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. *Op. Cit.*, págs. 637-652.

<sup>1112</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

<sup>1113</sup> La colección fue adquirida en 1990 al bibliófilo almeriense Antonio Moreno Martín.

manuscrito de Fernando Sor (1778-1839) dedicado a María Cristina, la *Misa a grande orquesta* (1835) de Mariano Rodríguez de Ledesma<sup>1114</sup> o los villancicos creados por Pedro Albéniz y Francisco Frontera de Valldemosa entre 1841 y 1845; también incluye canciones españolas, como es el caso de: *Corona musical de canciones populares españolas, Canción andaluza* (1852) de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880)<sup>1115</sup>, *El despecho: canción española sobre un tema del terceto de La satraniera con acompañamiento de guitarra* (1831) de José Sobejano (1791-1857)<sup>1116</sup> o el manuscrito anónimo de 1830 *Canciones para voz con guitarra y para voz con piano*<sup>1117</sup>; así mismo se puede encontrar música de baile y de carnaval como *Tanda de rigodones y wals* (1840) de Mariano Rodríguez de Ledesma<sup>1118</sup>, *Wals del Rey de España para piano forte* (1830) de José Nonó<sup>1119</sup> o la *Marcha triunfal, himno y contradanzas de la comparsa alegórica al restablecimiento del Rey Nuestro Señor y administración benéfica de Su Majestad la Reina: ejecutada en San Sebastián con acuerdo de su ayuntamiento el domingo de carnaval de 1833*<sup>1120</sup> (1833) de Pedro Albéniz<sup>1121</sup>.

A partir de 1840, fecha del exilio de María Cristina a París, fueron las infantas Isabel y Luisa Fernanda quienes asistieron a los eventos organizados por el Liceo. Una de las primeras ocasiones fue la interpretación, en mayo de 1842 en el teatro del Liceo, de cuatro representaciones de *El Barbero de Sevilla* de Rossini. La protagonista era la cantante Pauline Viardot García (1821-1910), hija del famoso tenor Manuel García (1775-1832) y mujer del escritor francés Louis Viardot (1800-1883):

El lunes próximo 23 de mayo tendrá lugar en el teatro del Liceo la primera de las cuatro funciones que ha de hacer la señora doña Paulina García.

Se ejecutará *EL BARBIERI DI SIVIGLIA*, ópera de Rossini, en la que dicha señora García cantará canciones españolas, concluyendo con el rondó de la *CENERENTOLA*. En la secretaria del Liceo continúa abierta la suscripción para las cuatro funciones a 120 reales.

---

<sup>1114</sup> BNE M.REINA/6..

<sup>1115</sup> BNE M.REINA/14.

<sup>1116</sup> BNE M.REINA/28(6) y M.REINA/28(7).

<sup>1117</sup> BNE M.REINA/22.

<sup>1118</sup> BNE M.REINA/19.

<sup>1119</sup> BNE M.REINA/28(4).

<sup>1120</sup> BNE M.REINA/20.

<sup>1121</sup> Además de parte de la biblioteca musical de María Cristina, en la BNE se conserva la biblioteca personal de Juan María Guelbenzu (1819-1886), profesor de piano de la reina María Cristina desde 1841 y organista de la Capilla Real desde 1843, con más de mil doscientas partituras y parte del archivo musical del infante Francisco de Paula, hermano de Fernando VII y padre del marido de la reina Isabel II, con más de setecientos documentos que contienen principalmente música vocal italiana además de incluir música para piano y algunas obras teóricas.

para los socios y 160 para los que no lo sean. Los billetes de las suscripciones sobrantes se expendrán a 40 reales. para los socios y 50 para los que no lo sean.

Tenemos algunos motivos para esperar que estas funciones sean lucidísimas y concurridas por la sociedad más brillante de la corte. El público se ha apresurado a tomar billetes<sup>1122</sup>.

El sábado 21 de mayo de 1842, dos días antes de la primera representación de esta ópera, Isabel y Luisa Fernanda visitaron la exposición de pintura y escultura organizada por el Liceo. La visita a la institución coincidió con el ensayo de la ópera que se estaba realizando en uno de los salones del Liceo. La ocasión dio lugar a que Pauline Viardot cantase para las niñas accediendo a la petición de Isabel:

Ayer mañana a la una, visitó *Su Majestad* la reina acompañada de su augusta hermana, la exposición de bellas artes que hace el Liceo. Después de recorrer las salas en que están colocados los cuadros y obras de escultura, entraron las regias huérfanas en el gran salón donde se ensayaba la primera función de la señora doña Paulina García. Esta célebre artista, accediendo a los deseos de *Su Majestad*, cantó una filosófica melodía italiana de Dessauer<sup>1123</sup> y la canción española titulada *el Bajelito*.

Las augustas niñas dieron marcadas muestras de aprobación a la distinguida cantante y el pequeño número de personas que tuvieron la honra de asistir, admiraron la escasa muestra de su incomparable mérito y sobre todo de un método de canto tan perfecto y seguro como apenas puede imaginarse.

El lunes es, según hemos anunciado, la primera representación del BARBERO, y en la lista de suscripción que hemos tenido ocasión de examinar, nos ha chocado una cosa que no podemos dejar de decir. Somos incapaces de mezclar las cuestiones de partido en negocios de bellas artes; pero si para los hombres de nuestras opiniones es la Paulina García una artista eminente y la hija y hermana de Manuel y de María García; para los progresistas es además la mujer de Viardot, escritor francés que, con un talento digno de mejor causa, ha defendido en los periódicos franceses la revolución española. Esta circunstancia que indudablemente no es una recomendación para nuestros amigos políticos, no ha impedido que formen las tres cuartas partes lo menos de los suscritores existentes. Tal es la gratitud del progreso<sup>1124</sup>.

La lectura de esta crónica, publicada en *El Correo Nacional*, permite comprobar varias cuestiones: la afición de las infantas a la pintura y la música desde temprana edad;

---

<sup>1122</sup> *El Correo Nacional*, Madrid, (1842), 22/5/1842, pág. 4.

<sup>1123</sup> Josef Dessauer (1798-1876). Compositor de canciones populares, natural de Praga se instaló en París donde trabó amistad con Rossini, Berlioz, Liszt o Chopin entre otros.

<sup>1124</sup> *El Correo Nacional*, Madrid, (1842), 22/5/1842, pág. 4.

la implicación política del Liceo antes mencionada, en esta ocasión se utiliza la figura del escritor francés Louis Viardot, marido de la protagonista de la ópera, para defender la causa isabelina; cómo era la organización de este tipo de eventos en la institución, con la venta anticipada de las entradas por suscripción y con precios diferentes para socios y no socios del Liceo; y, por último, la presencia de la aristocracia como reclamo de suscriptores para las funciones, muestra de la vinculación de este tipo de actividades culturales con la vida social de la época, remarcándose el carácter político del evento.

Ese mismo año, el día 30 de noviembre de 1842, la princesa Isabel y su hermana visitaron el Liceo para entregar los “premios florales y de gran concurso” organizados por la institución. A partir de entonces se tomó la costumbre de realizar anualmente una sesión regia, que se celebraba con todo lujo, y que contaba con la asistencia de la alta sociedad madrileña. Además, los acontecimientos políticos también fueron motivo de la organización de actos especiales en el Liceo. De esta forma, la institución celebró las victorias sobre el bando carlista, la mayoría de edad de Isabel y las bodas reales de Isabel y Luisa Fernanda<sup>1125</sup>.

El ambiente cultural vivido por Isabel II y su hermana durante su infancia en la corte tuvo continuidad durante su posterior reinado con la participación en sociedades artístico-culturales y la creación del Teatro Real, inaugurado por Isabel II en 1850. En la década de 1840 el espectro musical madrileño abarcaba la ópera italiana, zarzuelas, canción lírica, obras para piano, para guitarra y un repertorio orquestal destinado primordialmente a oberturas y danzas. En opinión de Alonso González, el gusto de Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda evolucionó desde el italianismo imperante en el país durante su infancia hacia un populismo o casticismo de influencia andaluza nacido de la estilización de aires populares del sur<sup>1126</sup>.

---

<sup>1125</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Apéndice II, Catálogo de socios pertenecientes al Liceo, págs. 73-110.]

<sup>1126</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

### 2.3. LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LAS INFANTAS

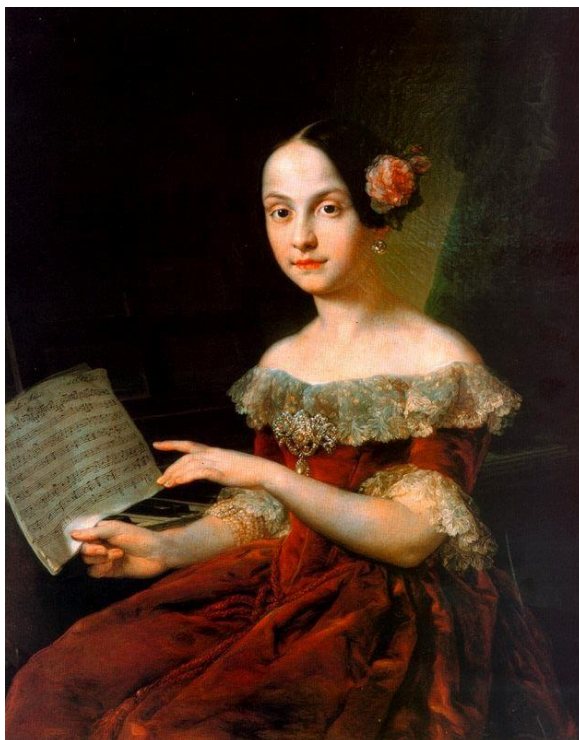


Figura 53. LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850). *La infanta Luisa Fernanda de Borbón estudiando música* (1842). Óleo sobre lienzo, 82 x 71 cm Patrimonio Nacional. Real Alcázar de Sevilla.

La música estuvo presente en la vida de las hijas de María Cristina desde sus primeros años, tanto en su formación como con la asistencia a conciertos. De hecho, la música era la materia preferida de la infanta Luisa Fernanda, motivo por el que fue retratada por López Portaña estudiando música (Fig. 53). Al menos desde 1839, la educación musical de las infantas estuvo a cargo de Escolástico Facundo Calvo, tenor de la Capilla Real<sup>1127</sup>. Este cantante mantenía además relación literaria con otros duques del momento<sup>1128</sup>. Sus responsabilidades como maestro de música en la corte perduraron hasta que el 19 de enero de 1841, por indicación de Manuel José Quintana, ayo instructor de las niñas, se nombró profesor de piano a Pedro Albéniz y de canto a Francisco Valldemosa:

Cree oportuno que cesando en este encargo Don Escolástico Facundo Calvo que la ha obtenido hasta ahora, se nombre a Don Pedro Albéniz primer organista de la Capilla Real

<sup>1127</sup> Nombramiento de Caballero de la Orden de Isabel la Católica a Escolástico Facundo Calvo. AHN, Estado, 6322, Expediente 92.

<sup>1128</sup> La relación con el Duque de Riansares se mantendrá durante la década de los cuarenta, intercambiando poesías e informaciones como muestran las cartas conservadas en AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3578, Leg. 48, Expediente 9.

para maestro de piano de las augustas alumnas y para enseñarles el canto a Don Francisco Valldemosa profesor español muy acreditado<sup>1129</sup>.

Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855) inició sus estudios musicales con su padre el clavecinista Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831). Posteriormente estudió en París con los pianistas y compositores Henri Herz (1803-1888) y Friedrich Kalkbrenner (1784-1849). A su vuelta a España fue nombrado por Real orden, el 7 de junio de 1830, maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio María Cristina, actual Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo el primer profesor de piano que tuvo la institución. Este hecho, debido a la implicación que tenía la regente con el Conservatorio, favoreció su relación con la corte. Desde el 26 de octubre de 1834 ocupó en propiedad la plaza de organista de la Capilla Real. En 1837 fue nombrado por la reina pianista real, y en 1841 fue escogido como profesor de piano de Isabel y de su hermana Luisa Fernanda<sup>1130</sup>. La relación de Albéniz con la corona le llevó a producir obras que han quedado en el olvido hasta ahora, como su *Fantasia para órgano expresivo y piano sobre motivos de I Capuleti*<sup>1131</sup>.

Además, Albéniz también les impartió algunas nociones de arpa a las niñas; prueba de ello es que, en el FO, se conservan cuatro obras para arpa y piano, con un uso muy elemental del arpa, de Albéniz y Joaquín Gaztambide. El arpa era un instrumento que estaba tomando protagonismo en la corte. Ejemplos de esta práctica pueden encontrarse en la iconografía del momento, como es el caso del retrato de la duquesa de Bailén hacia 1870 (Fig. 54).

---

<sup>1129</sup> SOBRINO, Ramón y SALAS VILLAR, Gemma María. “Pérez de Albéniz, Pedro”. En CASARES, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. VIII. Madrid, 1999, pág. 635.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, págs. 637-652. Sobre Pedro Albéniz también puede consultarse: SALAS VILLAR, Gemma. “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de musicología*, vol. 22, nº 1, 1999, págs 209-246; “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1, 1996, págs. 97-126.

<sup>1131</sup> Albéniz, Pedro. *Fantasia para órgano expresivo y piano sobre motivos de I Capuleti*. 1846. RBP. MC/318. *I Capuleti e i Montecchi* es una ópera trágica en dos actos compuesta por Vincenzo Bellini y estrenada en 1830 en Venecia.





Figura 54. PALMAROLI Y GONZÁLEZ, Vicente (1801-1853). *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*. (ca. 1870). Óleo sobre lienzo, 219 x 131 cm. Museo del Prado, Madrid, POO4714.

Por su parte, Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891). Estudió violín con Juan Luis Gazaniol<sup>1132</sup>, además de piano y armonía<sup>1133</sup>. A los diecinueve años tuvo que hacerse cargo del mantenimiento de su familia. Para ello, además de impartir clases particulares de solfeo, canto y piano, trabajó como director de orquesta y maestro de clave en el teatro de Palma de Mallorca. En 1836 viajó a París donde estudió composición y comenzó sus estudios de canto, triunfando en París como cantante y compositor. En 1841 fue nombrado maestro de canto de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, y profesor de canto del Real Conservatorio de Música y Declamación. Su trabajo le llevó a obtener el favor real, consiguiendo el nombramiento de comendador de la orden de Isabel la Católica

---

<sup>1132</sup> Violinista de la orquesta del único teatro que había en Mallorca cuya orquesta dirigía el padrastro de Frontera de Valldemosa. <http://www.operamallorca.org/catala/pagactualitat.htm>. [Consultado 1-12-2017].

<sup>1133</sup> Francisco Frontera Laserra (1807-1891) nació en Valldemosa, con este nombre sería conocido en los salones de París desde 1836. En 1810 su madre, Miquela Laserra se casó en segundas nupcias con Andrés Pavía, músico oriundo de Valldemosa que ocupaba el puesto de director del único teatro que existía en Mallorca. <http://www.operamallorca.org/catala/pagactualitat.htm>. [Consultado 7-12-2017].

en 1843<sup>1134</sup>. Posteriormente fue director de los Reales Conciertos, Cámara y Teatro particular de la reina<sup>1135</sup>. De hecho, la relación epistolar de Frontera de Valldemosa fue más intensa en la década de los sesenta y setenta, mostrando una relación personal más profunda con Isabel II<sup>1136</sup>.

La trayectoria de ambos músicos fue paralela. Tanto Albéniz como Valldemosa estudiaron en París y a su vuelta a España fueron nombrados profesores del Conservatorio. Durante esos años ambos compusieron muchas obras para piano sólo, piano a cuatro manos, y canto y piano para uso de las infantas. Aunque a la princesa Isabel le aburría el solfeo sentía una gran afición por la música lírica, según sus contemporáneos era una buena cantante<sup>1137</sup>, mientras que Luisa Fernanda destacaba como pianista<sup>1138</sup>. Este debe ser el motivo de que la infanta Luisa Fernanda conservase un buen número de estas partituras de piano cuando se casó con el duque de Montpensier. Las obras están en el FO, biblioteca musical de la Casa de Orleans, ubicado desde 1973 en la BICGC. Las primeras partituras españolas de la biblioteca son las que pertenecieron a la princesa Isabel y la infanta Luisa Fernanda durante sus años de aprendizaje en la corte con Pedro Albéniz, su profesor de piano y arpa, y Francisco de Valldemosa, su profesor de canto. Todas las obras dedicadas a las niñas tienen una encuadernación especialmente lujosa, realizada con pieles nobles y terciopelo, y con las iniciales repujadas en oro.

#### 2.4. EL REPERTORIO MUSICAL DE LA CORTE

Pedro Albéniz es uno de los compositores con más presencia en el FO. Entre sus obras se encuentran piezas escritas a cuatro manos para uso de sus dos augustas alumnas. Algunas de ellas son los cinco caprichos a cuatro manos: *El chiste de Málaga*, op. 37; *La gracia de Córdoba*, op. 38; *La barquilla gaditana*, op. 39; *La sal de Sevilla*, op. 40 (Fig.

---

<sup>1134</sup> Nombramiento de Comendador de la Orden de Isabel la Católica a Francisco Frontera de Valldemosa, Profesor de Canto. AHN, Estado, 6329, Expediente 129.

<sup>1135</sup> NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. *Op. Cit.*, págs. 637-652.

<sup>1136</sup> Las cartas están conservadas en AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3556, Leg. 20, Expediente 26; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3558, Leg. 23, Exp. 73; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3559, Leg. 29, Exp. 29; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3561, Leg. 25, Exp. 11; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3563, Leg. 27, Exp. 60; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3565, Leg. 22, Exp. 51; AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3573, Leg. 37, Exp. 22.

<sup>1137</sup> Saldoni describe a Isabel II como una “cantante distinguidísima y gran conocedora del arte divino”. SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. III, *Op. Cit.*, págs. 251-252.

<sup>1138</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

55) y *el polo nuevo*, op. 41; que se editaron en el almacén de música de Lodre y Carrafa de Madrid. Están dedicadas a Isabel II y en las portadas indica que “estas obras han sido ejecutadas en los conciertos de familia por Su Majestad y Alteza Real”. En la BICGC se encuentran el manuscrito y ediciones posteriores de estas obras<sup>1139</sup>.



Figura 55. ALBÉNIZ, Pedro. Portada del capriccio *La sal de Sevilla*. BICGC. FO.

Se trata de cinco piezas de inspiración andaluza, con una extensión de entre ocho y catorce páginas cada una, de una dificultad pianística básica, equivalente a cuarto curso de nivel elemental actual. Resulta llamativo que, contrario a lo habitual, la parte *primo* es más fácil que la parte *secondo*, con pasajes en los que sólo toca la mano derecha o ambas manos tocan la misma línea melódica a distancia de octavas. La explicación está en que compuso la obra para que Isabel II tocara la parte aguda y Luisa Fernanda los graves, así el público veía en primera fila a la reina y en segunda a la infanta. Como esta era mejor pianista, su parte es más difícil que la de Isabel.

<sup>1139</sup> BICGC. ALBÉNIZ, Pedro. op. 37, *El chiste de Málaga*. 137\_10 FO; op. 38, *La gracia de Córdoba*. 137\_08 FO; op. 39, *La barquilla gaditana*. 037\_12 FO; op. 40, *La sal de Sevilla*. 137\_13 FO; y op. 41, *el polo nuevo*. 139\_9 FO.

Otra obra es la *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos del Nabucodonosor Op. 36*, compuesta expresamente por Albéniz para Isabel y infanta Luisa Fernanda (Fig. 56)<sup>1140</sup>

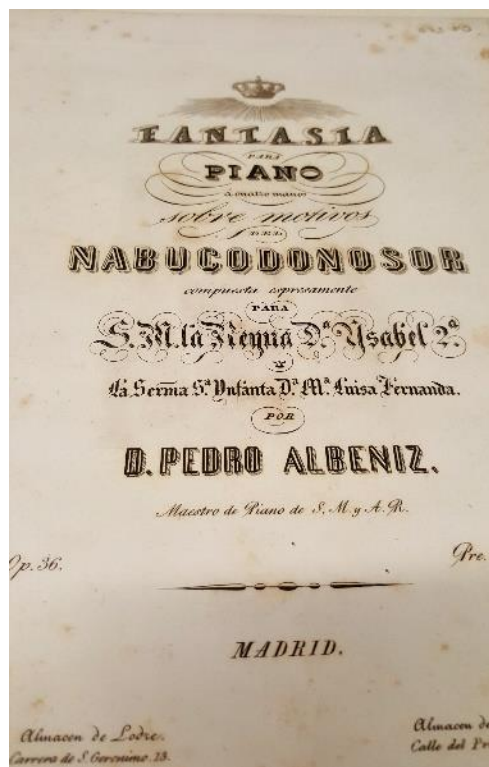


Figura 56. ALBÉNIZ, Pedro. *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos del Nabucodonosor Op. 36*, compuesta expresamente por Albéniz para Su Majestad la Reina Isabel II y la Serenísima Señora Infanta Luisa Fernanda, Madrid, Almacén de Lodre y Carrafa. BICGC. FO.

Se trata de una fantasía basada en temas de la ópera de Verdi, con una extensión de dieciocho páginas. Es más difícil que los cinco caprichos mencionados anteriormente y utiliza los recursos de lucimiento característicos de este tipo de obras, tales como escalas, arpeggios, cadencias y figuraciones rápidas. En esta obra la parte *secondo* requiere una destreza considerablemente superior que la parte *primo*, sin que esta sea fácil. Este hecho genera la hipótesis de que, en esta ocasión, lo más probable es que Luisa Fernanda tocara los agudos y el propio Pedro Albéniz le acompañase en los bajos, a pesar de que el autor indica que la obra se ha compuesto para uso de Isabel y Luisa Fernanda.

<sup>1140</sup> ALBÉNIZ, Pedro. *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos del Nabucodonosor Op. 36*, compuesta expresamente por Albéniz para Su Majestad la Reina Isabel II y la Serenísima Señora Infanta Luisa Fernanda. Madrid, Almacén de Lodre y Carrafa. BICGC. 037\_11 FO.

Entre 1841 y 1845 Albéniz y Valldemosa compusieron villancicos navideños, no con su función litúrgica original, sino como obras de lucimiento personal de Isabel y Luisa Fernanda. Concretamente, Pedro Albéniz compuso cuatro: *El Rey de los cielos, el hijo de Dios* (1841), *Tregua al Júbilo pastores tregua al Júbilo escuchad* (1842), *Dejad los apriscos, dejad los ganados* (1844) y *Al himno que los Ángeles entonan en el cielo* (1845). Valldemosa compuso dos villancicos: *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1841), y *Ya la noche lóbrega se convierte en día* (1843). Las seis piezas se conservan en la BNE, en el archivo musical de la Reina María Cristina de Borbón y en la RBP<sup>1141</sup>. Estos villancicos estaban escritos para voces solistas, las de la reina y su hermana, acompañadas de coro y piano. En los solos se tiene en cuenta las características vocales de las infantas, tanto en registro como en nivel técnico: su ámbito se extiende desde el Si<sup>3</sup> hasta el Fa<sup>4</sup>, son de baja dificultad y en ellos solamente hay modulaciones a tonos vecinos<sup>1142</sup>.

El repertorio que abordaban las infantas no se limitaba a obras para piano o canto<sup>1143</sup>. Los nuevos maestros de las infantas pidieron a la Casa Real la formación de un cuarteto instrumental para los ensayos de Isabel y Luisa Fernanda. Prueba de ello son las *Obras de piano a sólo, a cuatro manos y con acompañamiento de cuartetto, quinteto y sestetto*, n° 1 de Pedro Albéniz que se conserva en el FO<sup>1144</sup>. Este opus reúne cuartetos, quintetos y sextetos para cuerda y piano que debió componer para que sus alumnas los interpretasen en palacio con el citado cuarteto instrumental. El cuarteto de cuerda de la Capilla Real intervenía en las veladas musicales organizadas en el Palacio Real:

El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. El objeto principal de esta fiesta era oír las siete palabras del célebre Haydn ejecutadas por *Sus Majestades* y *Alteza* y otras varias personas, según había manifestado desearlo la augusta Reina madre. En efecto, esta gran composición fue ejecutada bajo la dirección del digno maestro de las

---

<sup>1141</sup> Estos villancicos se localizan en la Biblioteca de la Reina María Cristina de Borbón ubicada en la BNE. Existe un estudio sobre los archivos musicales existentes en esta biblioteca realizado por Gosálvez Lara. GOSÁLVEZ LARA, C.J. “La Biblioteca Nacional, Bibliotecas y Archivos de Música particulares en el Servicio de partituras”. En GARCÍA ALONSO, María (ed.), *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión; edición conmemorativa del centenario de la muerte de F. A. Barbieri (1894-1994)*. Trujillo (Cáceres), Cuaderno de trabajo (Ediciones de la Coria), 1994.

<sup>1142</sup> NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. *Op. Cit.*, págs. 637-652.

<sup>1143</sup> Para conocer mejor la formación de las infantas es necesario consultar la documentación conservada en Papeles de estudio de Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda. AHN, Diversos-Títulos\_Familias, 3403, Leg. 123, Expediente 1.

<sup>1144</sup> ALBÉNIZ, Pedro. *Obras de piano a sólo, a cuatro manos y con acompañamiento de cuartetto, quinteto y sestetto, n° 1*. BICGC. 030 01/07 FO.

personas reales, Don Francisco Valldemosa, siendo admirable la perfección e inteligencia con que desempeñaron las respectivas partes *Su Majestad* la Reina y sus augustas madre y hermana, no habiendo dejado tampoco nada que desear en la ejecución de las que se habían encargado a la señorita Campuzano y los señores duque de Rianzares, Siguer, Calvo y Reguer. El acompañamiento estuvo a cargo del cuarteto de profesores de la real capilla. Cantáronse además otras piezas en que manifestaron su buen gusto las reales personas. La reina doña Isabel, dijo muy bien un dúo de *Il Giuramento*, con la señorita Campuzano. El serenísimo señor infante don Francisco cantó con el señor Reguer el dúo de bajos de los Puritanos, y *Su Majestad* la Reina cantó otro dúo de la Extranjera con el señor Siguer. También lucieron su habilidad *Su Majestad* y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos fantasías nuevas compuestas por su digno maestro el señor D. Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a esta regia función<sup>1145</sup>.

Es destacable la participación de todos los miembros de la familia real: Isabel, su madre María Cristina, su hermana Luisa Fernanda y el infante Francisco de Paula, hermano menor de Fernando VII. Junto a ellos intervinieron otros cantantes en la velada. Para la ocasión se interpretó un interesante programa: el *Oratorio de las Siete Palabras* de Haydn, probablemente por ser una fecha solemne próxima a la Semana Santa; tres dúos de óperas de Mercadante y de Bellini, los compositores más representados en los teatros españoles en esa década; y, por último, Isabel y Luisa Fernanda tocaron una *Fantasia para piano a cuatro manos* de Albéniz, que pudo ser la *Fantasia sobre motivos de Nabucodonosor* o alguna otra de las que compuso para sus alumnas. La reseña es una muestra de que los conciertos organizados en el Palacio Real eran música de salón en el más estricto sentido de la expresión: veladas musicales que se organizaban en las residencias particulares para deleite de familiares y amigos invitados. Los conciertos en palacio y la aparición de las sociedades musicales, influenciaron en el esplendor que alcanzaron los salones nobiliarios. En estos, además de la tertulia, las relaciones sociales y los negocios, la música tenía un papel protagonista. La iniciativa musical sería seguida por la nobleza, como es el caso de los bailes y conciertos en el salón del marqués de Miraflores, de la condesa de Montijo o los duques de Sotomayor entre otros muchos<sup>1146</sup>.

---

<sup>1145</sup> “Correo de Madrid”. *La Iberia Musical. Gaceta de Teatros*, año V, nº 15. Madrid (19/IV/1846), pág. 23. Citado en DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.

<sup>1146</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 192-198.

A pesar de la interpretación del *Oratorio* de Haydn en esta ocasión, la música de cámara europea prácticamente no se interpretaba en el Madrid isabelino. En el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV, gran aficionado a la música, los compositores centroeuropeos habían ocupado la corte y los salones de la nobleza, con Haydn como compositor más interpretado. En cambio, con la subida al trono de Fernando VII, poco filántropo, se perdió la costumbre y el nuevo repertorio interpretado en la corte estaba supeditado a los gustos belcantistas de la reina María Cristina. La música de salón seguía existiendo en el ámbito aristocrático, pero en este caso sólo tenía cabida la música de ópera y derivada de ella<sup>1147</sup>.

También se conservan en el FO piezas para violín y piano de Albéniz y Pedro Palatín, entre otras obras camerísticas<sup>1148</sup>. Aunque la historiografía musical española hace referencia al poco uso del género camerístico que realizaron los compositores de la época, el material reunido en esta colección, a pesar de ser reducido respecto a las obras para piano y las canciones, lo contradice en cierta medida.

Hay constancia de los primeros conciertos en el Palacio Real de Isabel y Luisa Fernanda con este variado repertorio, actividad fomentada por la condesa de Espoz y Mina como estímulo para las princesas en estas enseñanzas<sup>1149</sup>. Algunos años después, una jovencísima reina Isabel organizaba lujosos conciertos en palacio en los que ella misma cantaba y tocaba el piano y el arpa. En un principio, el director de los conciertos era Valldemosa, su profesor de canto, encargado además de comprar en París y Milán el repertorio que incluía obras orquestales, de cámara, romanzas y óperas. En abril de 1848 nombró profesor de canto a Emilio Arrieta (1823-1894), relegando del puesto a Valldemosa, y en 1849 le hizo compositor de la real cámara y teatro. En agradecimiento, Arrieta escribió para ella varias canciones italianas: *Il pargoletto spento*, *Chiusa all'alba*, *La beltá* y *La mestizia*, esta última con acompañamiento de arpa<sup>1150</sup>.

---

<sup>1147</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. "Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX". En LÓPEZ CALO José, FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Vol. 2. Madrid, INAEM, 1987, págs. 211-224.

<sup>1148</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier". *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 71-76.

<sup>1149</sup> NAVARRO LALANDA, Sara. "Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón". *Op. Cit.*, págs. 637-652.

<sup>1150</sup> CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998, págs. 90-91.

En diciembre de 1848 la reina hizo construir un teatro en el Palacio Real, para su ubicación se escogió la galería de poniente de la plaza de la Armería<sup>1151</sup>. Según Subirá, el teatro, que contaba con todos los avances técnicos de la época y una lujosa decoración, se construyó en tan sólo cuatro meses bajo la dirección de Narciso Pascual y Colomer, el arquitecto de palacio. El recinto tenía un aforo de trescientas localidades, un palco para los reyes y contaba con un foso para una orquesta de unos cincuenta músicos: dieciséis violines, cuatro violas, cinco violoncellos, cuatro contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, cuatro trombones y percusión. Ninguna corte europea contaba con una orquesta de tales dimensiones<sup>1152</sup>. Los costes de la construcción y el acondicionamiento del teatro se elevaron a 1.200.000 reales<sup>1153</sup>.

El 10 de octubre de 1849, como celebración del diecinueve cumpleaños de la reina, se estrenó *Ildegonda* de Emilio Arrieta. Los trescientos invitados asistentes recibieron una edición de lujo del libreto con los textos en español e italiano. A la representación de la ópera siguió una fiesta que terminó a la una de la madrugada en la que se agasajó a los invitados con dulces y helados<sup>1154</sup>. El segundo montaje operístico en el Teatro de Palacio fue *La Straniera* de Vincenzo Bellini (1801-1835), realizado el 23 de abril de 1850. En octubre de 1850, de nuevo para conmemorar su nacimiento, encargó *La conquista di Granata* al maestro Arrieta con libreto italiano de Temistocle Solera. En abril de 1851 se estrenó *Luisa Miller*, ópera que Giuseppe Verdi (1813-1901) había estrenado en Nápoles en 1849. Según Alonso González, entre octubre de 1849 y mayo de 1851 hubo veinticuatro representaciones de estas óperas<sup>1155</sup>.

Además de la ópera, en el Teatro del Palacio Real tuvieron cabida otros repertorios. Así, el 16 de enero de 1850 la orquesta interpretó un programa sinfónico que se inició con una obertura de Jean Franchoise Auber. En enero de 1851 hubo otro concierto

---

<sup>1151</sup> Sobre el teatro del Palacio Real puede consultarse: SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, C. Bermejo, 1950; SUBIRÁ, José. “El Teatro Real y los teatros palatinos”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 23, segundo semestre, 1966, págs. 35-66; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230; MARCO, José María. “Isabel II y la ópera. Del teatro de palacio al Palacio Real”. *La Ilustración liberal: revista española y americana*, nº 36, 2008, págs. 77-100.

<sup>1152</sup> SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. *Op. Cit.*, págs. 157-160.

<sup>1153</sup> “Nota de gastos causados por la construcción del Teatro del real palacio y funciones”, 12 de julio de 1851, Archivo General de Palacio, Sección Administración, Legajo 668. Citado en MARCO, José María. Isabel II y la ópera. “Del teatro de palacio al Palacio Real”. *Op. Cit.*, págs. 77-100.

<sup>1154</sup> SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. *Op. Cit.*, pág. 203.

<sup>1155</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.



con una primera parte vocal, en la que cantaron Isabel II y su madre María Cristina arias de óperas de Verdi, Meyerbeer, Bellini y Rossini, y una segunda parte instrumental en la que Isabel interpretó un *Notturmo para arpa y piano*, acompañada por Pedro Albéniz al piano, y una *Fantasia sobre motivo de La Straniera* de Bellini<sup>1156</sup>. Los costes de mantenimiento del teatro fueron escandalosos y finalmente, mediante el decreto del 30 de junio de 1851, Isabel tuvo que suprimir la música de cámara y el teatro en palacio<sup>1157</sup>.

## 2.5. LA FORMACIÓN DEL DUQUE DE MONTPENSIER



Figura 57. HERSENT, Louis (1777-1860). *La reina María Amelia con sus hijos menores, los duques de Montpensier y Aumale* (1835). Óleo sobre lienzo, 230 x 164 cm. Colección Palacio de Versalles, París, MV 5208.

Antonio María Felipe de Orléans y Borbón-Dos Sicilias (Neuilly-sur-Seine, Francia 1824- Sanlúcar de Barrameda, Cádiz 1890) nació el 31 de julio de 1824. Décimo hijo de Luis Felipe de Orléans y Borbón Penthièvre, duque de Orléans, y María Amelia de Borbón-Dos Sicilias y Habsburgo, ostentó el título de duque de Montpensier desde su

<sup>1156</sup> MARCO, José María. Isabel II y la ópera. “Del teatro de palacio al Palacio Real”. *Op. Cit.*, págs. 77-100.

<sup>1157</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

nacimiento. Luis Felipe accedió al trono tras la revolución de julio de 1830. El 31 de julio de 1830 fue proclamado Lugarteniente General del Reino y el 7 de agosto aceptó la Corona de Francia que la Cámara de Diputados le había ofrecido. Luis Felipe I de Francia, último rey francés, ocupó el trono hasta 1868. Su reinado estuvo marcado por los continuos atentados que sufrió. La situación de inseguridad de la familia real llegaba hasta el punto de que el rey dormía con dos pistolas en su mesita de noche y la cámara de Luis Felipe I y la reina María Amelia permanecía continuamente iluminada<sup>1158</sup>.

A pesar de vivir una situación política inestable, Luis Felipe I cuidó la formación humanística de sus hijos. La educación de Antonio de Orleans, al igual que la del resto de sus hermanos, estuvo en manos de preceptores hasta que alcanzó la edad de ingreso en el Liceo Henri IV, colegio público donde compartían clases y comidas con alumnos internos de diversa procedencia. A partir de entonces, el tutor personal de cada uno de ellos se encargaba de acompañarles al liceo, supervisar sus estudios y seguir instruyéndoles durante las vacaciones escolares. Todo esto debía quedar reflejado en un diario del progreso de su pupilo que diariamente revisaba Luis Felipe o María Amelia. Además, los infantes recibían clases de matemáticas, física y química, dibujo, música e idiomas. Los jueves y los domingos, días de descanso en el liceo, recibían clases de dibujo, música, equitación, danza, esgrima. Hasta los ocho años el preceptor de Antonio de Orleans fue el escritor Alfred-Auguste Cuviller-Fleury (1802-1887), quien ya lo era de su hermano Enrique Eugenio, duque de Aumale. A esa edad fue elegido como su preceptor Louis-Antoine Tenant de Latour (1808-1881), quien era poeta y escritor, además de profesor en el Liceo Henri IV. Desde entonces, Latour estuvo cerca del duque de Montpensier toda su vida<sup>1159</sup>. Durante su estancia en el liceo, Antonio de Orleans fue un alumno destacado. Como tal, fue premiado junto a su hermano el duque de Aumale por la institución en 1837. Al acto de entrega de dicho premio asistió toda la familia real francesa. A pesar de ello, sus actividades preferidas eran la pintura, la música y la equitación, aficiones que mantendría toda su vida<sup>1160</sup>.

---

<sup>1158</sup> MARTÍN FUGIER, Anne. *La vie quotidienne de Louis-Philippe et de sa famille 1830-1848*. París, Hachette, 1992. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. Op. Cit., pág. 50.

<sup>1159</sup> SAGRERA, Ana de. *La Reina Mercedes*. Compañía Literaria, Madrid, 1995, pág. 49. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte de los Montpensier*. Op. Cit., pág. 51.

<sup>1160</sup> MARTIN FUGIER, Anne. *La vie quotidienne de Louis -Philippe et de sa famille 1830-1848*. Op. Cit., pág. 197. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. Op. Cit., pág. 50-53.

Por otra parte, la Francia orleanista en la que transcurrió la infancia y juventud del duque de Montpensier fomentaba el arte español, en particular la pintura y la música. Luis Felipe inauguró en enero de 1838 el *Musée Espagnol* de París que reunía casi quinientos cuadros de autores españoles<sup>1161</sup>. Entre ellos destacaban los pintores de la escuela sevillana, pues en París se consideraba a esta ciudad como el germen del gusto artístico español<sup>1162</sup>. Esta colección pictórica tuvo una gran influencia en los artistas y literatos franceses, provocando los viajes de estos a España, en especial a Sevilla desde el momento en que se instalaron los Montpensier en la ciudad<sup>1163</sup>. El museo cerró diez años después de su inauguración, en 1848, momento de la destitución del rey francés<sup>1164</sup>.

La música española era fuente de inspiración en Europa, pues simbolizaba el exotismo y la influencia de la música oriental<sup>1165</sup>. En los salones y cafés parisinos se escuchaba música española, especialmente bailes nacionales, canciones y música para guitarra. De hecho, muchos de los músicos españoles liberales se exiliaron en Francia donde triunfaron, este fue el caso de los guitarristas Fernando Sor, Trinidad Huerta o Dionisio Aguado. Los aires nacionales españoles como las seguidillas, los boleros, el polo, la cachucha, la jota, la canción andaluza o la tirana estaban presentes entre la alta sociedad. En sus letras se idealizaba a personajes españoles como el contrabandista, el torero o la gitana y los ritmos se asociaban a la fogosidad española. Según Alonso González, prueba de ello es el polo *Yo que soy contrabandista* de Manuel García, estrenado en París en 1809. Como símbolo musical del bandolero andaluz, sería fuente de inspiración para Héctor Berlioz, Víctor Hugo, George Sand, Franz Liszt o Robert Schumann<sup>1166</sup>. Igualmente, la canción lírica española con acompañamiento de piano o guitarra se interpretaba en las salas de concierto y cafés franceses. La elaborada línea melódica era motivo de lucimiento para los cantantes y rivalizaba con las arias operísticas

---

<sup>1161</sup> TINTEROW, Gary y LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*. New Haven/Londres, The Metropolitan Museum of Art. Yale, University Press, 2003.

<sup>1162</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995, pág. 88.

<sup>1163</sup> MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>1164</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1165</sup> AYMES, Jean-René y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.). *L’image de la France en Espagne (1808-1850)*. Vol. 2. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997, pág. 340.

<sup>1166</sup> ZVIGUILSKY, A. “El tenor Manuel García visto por Víctor Hugo y Georges Sand”. En París, *Iberica IV, Cahiers Iberiques et ibero-americains de l’universite de Paris-Sorbonne*, 1983, págs. 27-34. Citado en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

italianas. La afición de los aristócratas parisinos a la música española motivó que en la primera mitad del siglo XIX se imprimiesen en París muchas canciones españolas para su consumo privado<sup>1167</sup>.

En 1843, cuando el duque de Montpensier tenía diecinueve años, el rey le cedió el Château de Vincennes. Aquí creó su propia residencia cortesana donde comenzó una vida de lujo y derroche y organizaba fiestas y recepciones a políticos y aristócratas. No obstante, siempre prefirió la compañía de artistas y literatos, a la vez que siempre sintió devoción por el teatro, la pintura y la música<sup>1168</sup>. La vida lujosa y cortesana era consecuencia de su condición social y de su deseo de labrarse su propio lugar. Era un príncipe, pero era el décimo de los hijos del rey, sus aspiraciones a la corona de Francia eran prácticamente nulas. A la vez, sus inquietudes artísticas e intelectuales debieron estar motivadas por la educación recibida y el ambiente cultural parisino del momento.

### 3. LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SEVILLA

#### 3.1. LA BODA DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER, 1846

La búsqueda de maridos para Isabel II, reina de España desde 1843 al ser proclamada por las Cortes Españolas mayor de edad a los trece años, y la entonces Princesa de Asturias María Luisa Fernanda fue una cuestión de estado. Incluso llegó a ser motivo de conflicto diplomático entre Francia, Inglaterra y España, pues el enlace matrimonial de una de ellas con un heredero de la corona francesa era considerado por Inglaterra como un desequilibrio entre las potencias europeas. Finalmente, en 1846 se decidió casar a las dos hermanas a la vez: Isabel II con su primo Francisco de Asís de Borbón y Borbón- Dos Sicilias<sup>1169</sup>, duque de Cádiz, y María Luisa Fernanda con Antonio de Orleans, duque de Montpensier. La boda de la infanta con el hijo del rey de Francia fue motivo de polémica nacional. En las Cortes, desde un principio se opusieron al enlace tanto los progresistas como los liberales, quienes consideraban que España se había vendido a Francia, solamente los moderados estuvieron a favor. La reacción del pueblo fue unánime: después de la invasión francesa y las secuelas que dejó la Guerra de la

---

<sup>1167</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1168</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs. 54-56.

<sup>1169</sup> Francisco de Asís era primo de la reina Isabel II por partida doble pues era hijo de un hermano de Fernando VII y una hermana de María Cristina, Francisco de Paula de Borbón y Luisa Carlota de Borbón -Dos Sicilias.

Independencia, se consideraba que el enlace era una maniobra del rey francés para que su hijo ocupase el trono español<sup>1170</sup>. El debate se reflejó durante meses en la prensa, que veía con temor la posibilidad de que la corona de España pudiese acabar en la cabeza de la esposa de Montpensier<sup>1171</sup>. Finalmente, el gobierno prohibió la publicación de artículos de oposición al enlace:

ADVERTENCIA. Orden del señor jefe político. Cuando se tenía ya arreglado el número del periódico de esta tarde, en el que principalmente entraban algunos artículos relativos al matrimonio de *Su Alteza* doña María Luisa Fernanda con el duque de Montpensier hijo del rey de los franceses, ha sido llamado el regente de la imprenta, por estar ausente el editor responsable, a fin de que se presentara al gobierno político. Ha pasado allí en efecto y por el secretario se le ha comunicado orden, que después ha ratificado verbalmente el señor jefe político, de que de hoy en adelante no se insertase en el Genio ningún artículo que sea referente al indicado matrimonio haciendo oposición al mismo, ya sea de redacción ya copiado de otros periódicos. En este momento por lo avanzado de la hora nos abstenemos de entrar en méritos de la inesperada orden de la autoridad política, y obediéndola, separamos cuanto nos habíamos propuesto publicar, insertando tan solo lo que sirve de noticia, no de oposición. En vista de la citada orden no deben extrañar nuestros lectores cedamos al imperio de las circunstancias y cesemos de publicar artículos de la clase mencionada. De este modo es como se interpreta y existe la libertad de imprenta<sup>1172</sup>.

Con esta orden el gobierno intentaba tener bajo control la oposición de la prensa española al enlace de Luisa Fernanda con el duque de Montpensier en los días previos a la boda. El editor, a pesar de declarar que retiraba de la redacción los artículos en contra del enlace y de quejarse por la falta de libertad de expresión, publicó en la sección “Noticias de España”, en la página uno del mismo ejemplar, uno de estos artículos<sup>1173</sup>.

Antonio de Orleans, acompañado de su hermano el duque de Aumale, salió de París el 28 de septiembre. El 1 de octubre llegó a Bayona, el día 2 descansaron en Tolosa, donde se le prepararon algunas funciones, el día 3 llegaron a Vitoria, el día 4 a Burgos y el día 6 a la corte<sup>1174</sup>. Desde Bayona le acompañó un séquito nombrado por la reina Isabel

---

<sup>1170</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs. 59-79.

<sup>1171</sup> El debate sobre este tema fue continuo en los meses previos a la boda en diarios madrileños como *El Español*, *El Clamor público*, *El Eco del Comercio*, *El Espectador*, *El Popular*, *El Católico* o *El Herald* y en otros de provincias como *El Fomento* de Barcelona o el *Diario Constitucional* de Palma de Mallorca. La oposición fue intensa, incluso el mismo día del enlace, desde *El Clamor Público*, el periódico del partido liberal.

<sup>1172</sup> “Advertencia. Orden del señor jefe político”. *Eco del Comercio*, (1846), 30/9/1846, pág. 4.

<sup>1173</sup> “Advertencia. Orden del señor jefe político”. *Eco del Comercio*, (1846), 30/9/1846, pág. 1.

<sup>1174</sup> “España”. *El Genio de la Libertad. Periódico de la tarde*. 8/10/1848, pág. 3.

II integrado por José Ruiz de Arana, Marqués de Sevilla, los marqueses de Povar y de Santa Cruz y el duque de Ahumada, inspector de la Guardia Civil<sup>1175</sup>. Lejos de la controversia generada por su enlace, el duque fue homenajeado en las localidades que recorrió camino de Madrid. Entre otros obsequios recibió partituras para orquesta y para banda compuestas por músicos de estas ciudades y dedicadas a él<sup>1176</sup>. La infanta Luisa Fernanda también fue obsequiada con partituras compuestas y dedicadas a su persona. Uno de los regalos de boda fue el de Francisco Soubiranne, caballero de la Orden Real de la legión de honor francesa y Jefe de Batallón de la Guardia Nacional de Saint-Aubin Celloville. Se trata de la obra *L'Ibérienne Cantate* compuesta por M. Adam<sup>1177</sup>. En la portada figura en francés el título de la obra y la dedicatoria “a Su Alteza Real la infanta Doña María Luisa Fernanda de Borbón”. En la primera página consta que la obra se ha compuesto con “ocasión del doble matrimonio de Su Majestad la Reina de España y Don Francisco de Asís María de Borbón y de Su Alteza Real la Infanta Doña María Luisa Fernanda de Borbón con su Alteza Real el príncipe Antoine Marie Philippe Louis de Orleans, duque de Montpensier”. El ejemplar, en piel azul con grabados en oro, como la regia ocasión merecía, fue confeccionado en la imprenta Lith de V´Janson de París (Fig. 58)<sup>1178</sup>.

---

<sup>1175</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, pág. 81.

<sup>1176</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 71-76.

<sup>1177</sup> Debe tratarse del compositor francés Adolphe Charles Adam (1803-1856). La obra se localiza en el FO. BICGC. 634 FO.

<sup>1178</sup> Cabe suponer que esta obra, regalo a la infanta por su boda y compuesta expresamente para las bodas reales, fuese interpretada para la ocasión. Se ha revisado la prensa nacional de los días previos y posteriores al enlace. En las fuentes aparecen detalladamente descritas las ceremonias en el Palacio Real y en el santuario de Atocha, pero sin reseñar la música interpretada.

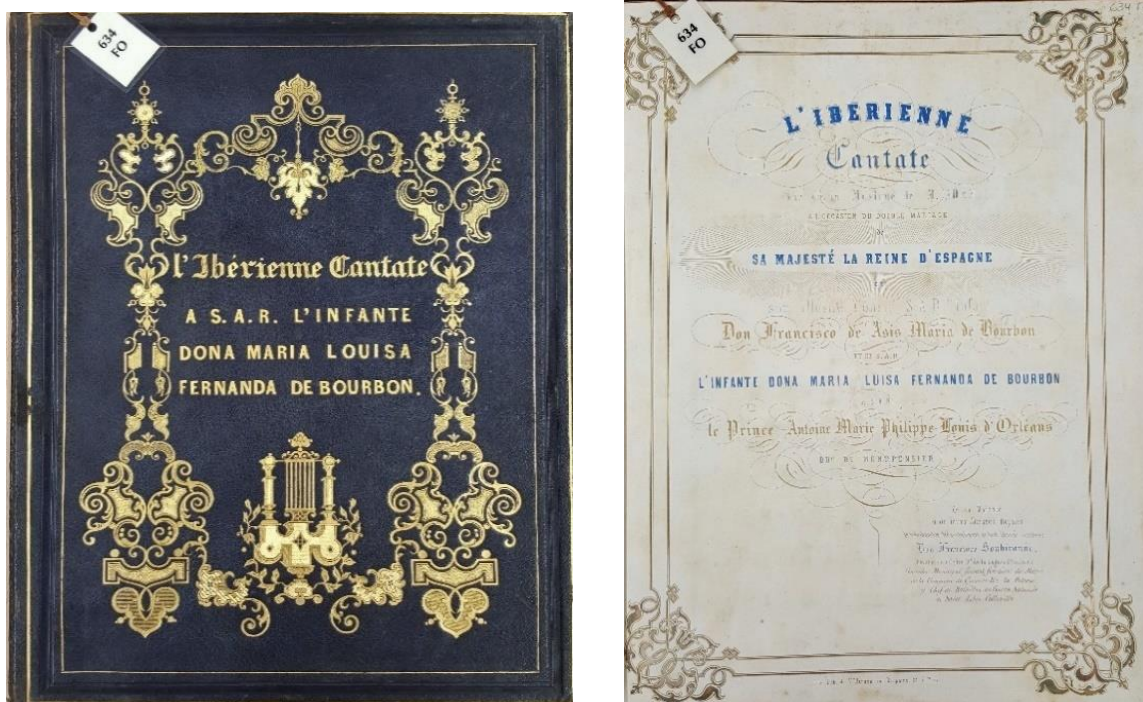


Figura 58. ADAM. *L'Ibérienne Cantate* A Son Altesse Royale L'Infante Dona Maria Louisa Fernanda de Bourbon al occasion du doublé Mariage de Son Altesse Majesté la Reine D'Espagne et Don Francisco de Asís Maria de Bourbon et de Son Altesse Royale L'Infante Dona Maria Luisa Fernanda de Bourbon et Son Altesse Royale La Prince Antoine Marie Philippe Louis d'Orleans Duc de Montpensier. Portada y página primera. BICGC. 634 FO.

El doble enlace se celebró el 10 de octubre de 1846, la ceremonia civil se ofició en el salón de Embajadores del Palacio Real y la religiosa en el santuario de Nuestra Señora de Atocha<sup>1179</sup> y, desde ese momento, Antonio de Orleans pasó a recibir el tratamiento de Infante de España. En realidad, Antonio de Orleans siempre tuvo el deseo de ocupar la corona española. Este fue el motivo que le llevó a casarse con una joven de catorce años a la que no conocía y cuya formación dejaba mucho que desear frente al nivel cultural del duque de Montpensier. No en vano, Luisa Fernanda en la corte francesa se ganó el apodo de *la petite savage* por su falta de cultura<sup>1180</sup>. Así lo explicó la infanta Eulalia, hija menor de la reina Isabel II y nuera de los duques de Montpensier, en sus memorias:

<sup>1179</sup> “Etiquetas y ceremonias que deben observarse en los desposorios y velaciones de *Su Majestad* la Reina Nuestra Señora con el serenísimo señor infante Don Francisco de Asís María, y de *Su Alteza Real* doña María Luisa Fernanda con *Su Alteza Real* el duque de Montpensier”. *El Español* (Madrid 1835), 10/10/1846, pág. 4.

<sup>1180</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 228.

El duque de Montpensier, [...] se había casado con Luisa Fernanda con la idea de llegar a ser rey consorte. Bodas de interés, un poco atropellada la de mis tíos, comprometidos sin conocerse y casados antes de haber podido cruzar una sola palabra, puesto que ni Montpensier conocía el castellano, ni tenía Luisa Fernanda noción alguna de francés. Por otra parte, mi tía sólo contaba catorce años de edad el día de sus esponsales y había dejado sus infantiles diversiones para casarse [...] <sup>1181</sup>.

Después de la boda, los duques de Montpensier se instalaron en la corte de los Orleans en París. La estancia en tierras galas se prolongó hasta febrero de 1848 cuando una revolución del pueblo de París acabó con el reinado de Luis Felipe, que abdicó el 24 de febrero, y obligó a toda la familia a huir a Inglaterra. Los duques desde aquí volvieron a Madrid el 7 de abril de 1848 <sup>1182</sup>.

### 3.2. LA RESIDENCIA SEVILLANA DE LOS DUQUES: EL ALCÁZAR Y EL PALACIO DE SAN TELMO

Finalmente, los duques de Montpensier instalaron su residencia en Sevilla. Esto no fue una elección personal sino una decisión impuesta desde el gobierno, que quería tener al duque alejado de la corte. Así es narrado por Velázquez y Sánchez, primer archivero del Ayuntamiento de Sevilla, en su crónica del año 1848:

Después de la caída del rey de los franceses, Luis Felipe de Orleans, y sucesivas complicaciones europeas, cuyos pormenores no pertenecen a nuestro especial propósito, la Serenísima Princesa de Asturias, Doña Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier, buscó refugio en Londres, determinando su regreso a España, y siéndole fijada por el gobierno residencia en la metrópoli de Andalucía; teniendo que aceptar morada en el palacio arzobispal, a causa de las obras de reparación, emprendidas en el Alcázar y que le hacían inhabitable por algún tiempo. Avisadas oportunamente las autoridades para las mejoras y servicios que debía imponer la residencia de los jóvenes príncipes en esta capital, correspondieron cumplidamente a los designios del gobierno, preparando a las reales personas una recepción digna de su jerarquía y del rango de la tercera capital de España, augurándose con fundamento el crecimiento en importancia de la ciudad, convertida en corte por la morada de la heredera del trono en su recinto <sup>1183</sup>.

---

<sup>1181</sup> LAMAR SCHWEYER, A. *Memorias de Doña Eulalia de Borbón, Infante de España*, Barcelona, Juventus, 1935, pág. 23. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, pág. 83.

<sup>1182</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 228-230.

<sup>1183</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. *Op. Cit.*, pág. 674.



De la crónica se deduce la premura que tenía la corte en alejar al duque de Madrid, pues se le seguía considerando un peligro para la corona de Isabel. Los duques tuvieron que ser alojados en el palacio arzobispal, en vez de esperar a que terminasen las obras en el Alcázar, residencia real en la ciudad, para trasladarse a Sevilla. El texto también muestra el deseo de mejora de la capital con la presencia de la Princesa de Asturias en ella. No debe olvidarse que, a pesar de ser la tercera ciudad española en número de habitantes, no dejaba de ser una capital de provincias con serios problemas de infraestructura.

Solamente había transcurrido un mes de su vuelta a Madrid cuando los Montpensier llegaban a Sevilla el domingo 7 de mayo de 1848. Fueron recibidos en Carmona por el jefe político de la ciudad, Francisco Cavestany, y por el capitán general Ricardo Shelly<sup>1184</sup>. Posteriormente, una delegación del ayuntamiento sevillano se trasladó a Alcalá de Guadaira para recibir a la comitiva. El resto de la corporación municipal esperaba a los duques en la Cruz del Campo. Aquí se instaló una tienda de campaña con dos compartimentos, uno para servir un refrigerio a la comitiva y otro como tocador donde la infanta se cambió de vestido para entrar en la ciudad. Fuera estaba la orquesta del teatro de San Fernando amenizando la parada<sup>1185</sup>. Aquí subieron a un carruaje tirado por seis caballos con el que entraron en la ciudad por la Puerta Nueva (Fig. 59) escoltados por un regimiento del infante. La ciudad estaba engalanada para recibir a los duques: las viviendas y los edificios oficiales adornados con flores y transparentes, las calles llenas de gentío aclamando a la princesa de Asturias y el pleno del cabildo catedralicio esperaba en la puerta de la catedral. Una vez que llegaron al palacio arzobispal, los duques saludaron desde el balcón y por la tarde asistieron a una corrida extraordinaria de toros en el balcón del Príncipe de la maestranza<sup>1186</sup>.

---

<sup>1184</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen. *Sevilla y la monarquía: las visitas reales en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pág. 147.

<sup>1185</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen. *Sevilla y la monarquía: las visitas reales en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 153.

<sup>1186</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 674-675.



Figura 59. LEYGONIER Y HAUBERT, Francisco de (1812-1882). *Puerta de San Fernando o Puerta Nueva* (1863). Calotipo.

El 12 mayo de 1848 se instalaron en los Reales Alcázares de Sevilla, residencia de la familia real en la ciudad. Los duques estaban acompañados por un séquito de unas treinta y una personas, entre los que estaban los condes de Pinohermoso, mayordomo mayor y dama de compañía de la duquesa, y Antonio Latour, quien fuera preceptor de Antonio de Orleans durante su infancia, y posteriormente secretario personal del duque. Las reformas que se hicieron en el Alcázar para habilitar un cierto número de habitaciones para alojar a los duques fueron costeadas por Isabel II, la dueña del inmueble, con una partida de 6.000 duros<sup>1187</sup>. También fue necesario amueblarlo, pues el edificio estaba vacío. En una de las salas del Alcázar sevillano nació la primogénita de los duques, María Isabel de Orleans y de Borbón<sup>1188</sup>. El deseo del duque de disponer para su uso de todo el Alcázar y realizar continuas mejoras chocó con la voluntad de la reina. Por una parte, tenía que pedirle autorización para cualquier reforma y, por otra, llegó un momento en que la reina se negó a correr con estos gastos, instándoles a que los pagasen con la asignación estatal de la infanta. Estos motivos debieron ser la causa de que adquiriesen el colegio de San Telmo en 1849 para convertirlo en su residencia (Fig. 60).

---

<sup>1187</sup> AHRA, Ceremonia y corte, caja 704, exp. 4-4-1848. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, págs. 99-100.

<sup>1188</sup> El protocolo seguido para el alumbramiento en el Alcázar y los festejos organizados por el ayuntamiento sevillano son narrados en VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. *Op. Cit.*, págs. 688-692.



Figura 60. LAURENT, Jean (1816-1886). *Palacio de San Telmo, portada principal* (1872). Archivo Ruiz Vernacci, nº 8100. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPHE, Ministerio de Cultura

El edificio se construyó a finales del siglo XVII como escuela de Mareantes y en 1847 se había convertido en Colegio de Internos de la Universidad Literaria<sup>1189</sup>. Los duques remodelaron el edificio barroco y ampliaron sus jardines con la adquisición de los terrenos del ayuntamiento denominados Huerta de la Isabela. La restauración del edificio corrió a cargo del arquitecto municipal Balbino Marrón, quien trabajó en las sucesivas reformas del palacio hasta su muerte en 1867<sup>1190</sup>. Además, también trabajó en el acondicionamiento de la casa palacio del conde de Altamira en Villamanrique de la Condesa, la casa de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta, y el palacio Sanlúcar de Barrameda que los duques adquirieron con posterioridad como residencias de primavera y verano<sup>1191</sup>.

Mientras se acometían las obras del edificio, los duques emprendieron el primero de los numerosos viajes que realizaron por tierras andaluzas. En esta primera ocasión

---

<sup>1189</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla, Gever, 1991, pág. 193. Sobre el Palacio de San Telmo también puede consultarse RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. “La fascinación del Duque de Montpensier por Andalucía: el Palacio de San Telmo de Sevilla y el Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda”. En MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Rafael /PLAZA ORELLANA, Rocío (eds.), *Andalucía, la construcción de una imagen artística*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>1190</sup> Sobre la figura del arquitecto véase LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes. *Balbino Marrón y Ranero: arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845-1867)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2016.

<sup>1191</sup> Sobre la remodelación del Palacio de San Telmo se puede consultar LLEÓ CAÑAL, Vicente. “El Palacio de San Telmo en el siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 72-74; VVAA. “Informe sobre los valores patrimoniales del Palacio de San Telmo de Sevilla”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año nº 12, nº 51, 2004, págs. 36-41.

visitaron Granada, Málaga, Cádiz, Tarifa, Algeciras y Ceuta<sup>1192</sup>. A la vuelta, el 9 de septiembre de 1849 se instalaron definitivamente en el palacio, residencia a la que se llamó coloquialmente “la corte chica”, el que sería su hogar familiar hasta la muerte<sup>1193</sup>. Aquí nacieron la mayoría de sus nueve hijos: Isabel María (Alcázar de Sevilla 1848-Villamanrique de la Condesa 1919), María Amelia (San Telmo 1851- San Telmo 1870), María Cristina (San Telmo 1852-San Telmo 1879), María Regla (San Telmo 1856-Sanlúcar de Barrameda 1861), Fernando (Sanlúcar de Barrameda 1859-Petit Seminaire de Orleáns 1873), M<sup>a</sup> de las Mercedes (Palacio de Oriente, Madrid 1860- Palacio de Oriente, Madrid 1878), Felipe (San Telmo 1862- San Telmo 1864), Antonio María (San Telmo 1866-París 1930), Luis María (San Telmo 1867- San Telmo 1876), y también vieron morir a siete de ellos siendo niños o muy jóvenes<sup>1194</sup>. La infanta Luisa Fernanda murió en San Telmo el 2 de febrero de 1897. En el testamento que había hecho en 1893 donó el palacio al Arzobispado de Sevilla y la mayor parte de los jardines que lo rodeaban a la ciudad. De este modo, el palacio se convirtió en seminario y los jardines en el actual parque de María Luisa<sup>1195</sup>.

Desde “la corte chica” rivalizaron en festejos y protocolo con la corte de Madrid, pues Antonio de Orleans nunca abandonó los deseos de alcanzar la corona española. Esta ambición marcaría el devenir de su familia entre conspiraciones, exilios y opciones a la corona. De hecho, tuvieron que exiliarse en 1868 por conspirar contra la reina Isabel. En 1870, cuando finalmente abdicó Isabel II, volvieron a España y, siendo el duque aspirante a la corona española, el fatídico duelo en el que mató a su primo el infante Enrique de Borbón le apartó definitivamente de ella. Con la llegada de la Primera República los duques se tuvieron que marchar de nuevo y no volvieron hasta la restauración monárquica de Alfonso XII. En enero de 1878, por fin vio proyectada su ambición por el trono en su

---

<sup>1192</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 705.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, págs. 709-711.

<sup>1194</sup> El mayor problema que aquejó a Sevilla a lo largo del siglo XIX fue el de la salud pública. La mayoría de calles carecía de red de alcantarillado, las vías públicas y las plazas de abasto eran vertederos y la ciudad estaba recorrida por arroyos contaminados. Esta situación provocó enfermedades infecciosas y epidemias que diezmaron a la población a lo largo de la centuria. Paradójicamente una de las familias más afectadas fueron los Montpensier. La prematura muerte de los hijos de los duques fue estudiada por Philippe Hausser en 1882. Llegó a la conclusión de que la situación de los jardines de palacio, rodeados del río Guadalquivir, aguas residuales y la fábrica de tabaco, lo convertían en altamente insalubre. HAUSSER; Philippe. *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*. Sevilla, Círculo Liberal, 1882, pág. 82. Citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *La corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs. 132-133.

<sup>1195</sup> AMS Sección O.P. “Varios”, carpeta 445, Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Legajo 730, n<sup>o</sup> 5. Citado en FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El legado Montpensier al ayuntamiento de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, n<sup>o</sup> 3, 1990, págs. 209-220.

hija María de las Mercedes, quien se casó con su primo el rey Alfonso XII. La alegría sólo le duraría cinco meses pues en junio moría ella. Los últimos años de su vida los dedicó a la familia, los viajes y la caza. Justamente, estando de cacería en su finca de Torrebrea, murió en 1890<sup>1196</sup>.

### 3.3. EL MECENAZGO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

El urbanismo de la Sevilla de los Montpensier transformó la ciudad, durante siglos limitada al perímetro de las murallas que la rodeaban. Durante la época isabelina el censo de la población creció considerablemente, pasando de 81.875 habitantes en 1.823 a 118.198 en 1.860. Este crecimiento se debió a la inmigración desde otras poblaciones y provocó sustanciales cambios en la ciudad. Los bienes e inmuebles expropiados a la iglesia tras la desamortización principalmente pasaron a ser edificios administrativos y teatros, en pocos casos se convirtieron en viviendas, con lo cual el aumento demográfico creó un serio problema de infraestructura y falta de espacio en la Sevilla intramuros. La necesidad de expansión de la ciudad produjo que paulatinamente, a lo largo del siglo, algunos tramos de la antigua muralla medieval que rodeaba la ciudad fuesen derribados en parte, la misma suerte corrieron sus quince puertas. Hasta 1862 se derribaron las puertas de Hércules, Goles y la Puerta Real; en 1864 se derribaron las puertas de la Carne, San Julián y el Arenal; en 1867 el postigo del Carbón; en 1868 la Junta Provisional Revolucionaria derribó las puertas de Carmona, Triana, Osario y San Fernando, así como gran parte de la muralla. A la expansión de la ciudad fuera de las murallas contribuyó el hecho de que los Montpensier instalasen su vivienda en San Telmo, pues, hasta entonces, la oligarquía sevillana había residido en el centro de la ciudad, mientras que extramuros era una zona marginal. En 1829 se había diseñado el Paseo de las Delicias durante el mandato José Manuel de Arjona y Cubas, asistente de Sevilla entre 1825 y 1833. No obstante, sería a partir de 1849 cuando la zona sur de la ciudad, donde se ubica San Telmo, fue transformándose. Entre 1847 y 1849 Balbino Marrón, el arquitecto de los palacios de Montpensier, acometió la obra pública de embovedado del arroyo Tagarete que significó la integración en la ciudad de la Real Fábrica de Tabaco y del prado de San Sebastián y la ampliación de la avenida de San Fernando. También se derribaron las antiguas viviendas adosadas a la Puerta de Jerez, se instalaron zonas de baño en el paseo de las

---

<sup>1196</sup> ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *La corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs. 161-184. Sobre las conspiraciones políticas del duque también puede consultarse CALVO POYATO, José. “El duque de Montpensier, el gran conspirador”. *Op. Cit.*, págs. 26-40.

Delicias y se sustituyó la tapia del antiguo colegio de Mareantes por una verja de hierro que rodeaba los jardines de San Telmo<sup>1197</sup>.

También en estas décadas se realizaron otras obras de infraestructura que fueron configurando la ciudad moderna. En 1852, para sustituir al antiguo puente de barcas que cruzaba de Sevilla a Triana, se construyó el puente de Isabel II. Fue una iniciativa de algunas compañías que contó con el apoyo de la administración pública<sup>1198</sup>. También se trazaron algunas de las plazas más significativas de la ciudad, como es el caso de las plazas de la Magdalena en 1844, la Plaza Nueva en 1850 o la Plaza del Museo, inaugurada por Isabel II en su visita a Sevilla en 1862<sup>1199</sup>. Se modernizó la ciudad con la instalación en 1853 del alumbrado público de gas, sustituyendo a las antiguas farolas de aceite, suministrado por la fábrica de gas que William Partington había edificado a tal efecto<sup>1200</sup>. A mediados de siglo, Sevilla vuelve a ser centro comercial de materias primas y servicios, lo cual se tradujo en un auge del sector bancario. Este hecho se vio potenciado con la inauguración de las líneas de ferrocarril a Córdoba, en 1859 y a Cádiz en 1861<sup>1201</sup>.

Los duques de Montpensier fueron recibidos con expectación y entusiasmo por la ciudad de Sevilla. A fin de cuentas, se trataba de la Princesa de Asturias, la infanta Luisa Fernanda, pues la reina Isabel II aún no había tenido descendencia. A la vez, ellos se convirtieron en mecenas de artistas e instituciones. Fue Antonio de Orleans, intelectual y melómano reconocido, el principal promotor, patrocinando y siendo amigo personal de pintores, escritores, músicos o toreros. De este modo, continuaban el tipo de vida que habían llevado años atrás en París. A pesar de las diferencias culturales existentes entre

---

<sup>1197</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 217-221.

<sup>1198</sup> CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, pág. 221.

<sup>1199</sup> *Ibíd.*, págs. 223-225. El urbanismo de Sevilla en el siglo XIX ha sido estudiado por José Manuel Suárez Garmendia. Puede consultarse SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Diputación Provincial, 1986; “La aportación de los conventos desamortizados a la creación del tejido urbano de Sevilla en el siglo XIX”. En *La ciudad oculta: el universo de las clausuras de Sevilla*. Sevilla, Fundación Cajasol, 2009; “La formación de plazas en Sevilla a mediados del siglo XIX”. *Archivo Hispalense*, n<sup>o</sup> 192, 1980, págs. 239-253; “En torno a la arquitectura doméstica sevillana del siglo XIX: el paso del neoclasicismo a la arquitectura isabelina”. *Laboratorio de Arte*, n<sup>o</sup> 27, 2015, págs. 321-343.

<sup>1200</sup> CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen. Op. Cit.*, págs. 235-237.

<sup>1201</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 204-222.

Luisa Fernanda y Antonio de Orleans, aspecto que recoge la historiografía, existían dos aficiones que les eran comunes: la pintura y, sobre todo, la música.

La pasión de los duques por la pintura lo demuestra el hecho de que la pinacoteca familiar se convirtió en una de las más importantes del momento, pues reunía las herencias procedentes de la casa de Orleans y de la casa de Borbón, y ellos mismos la aumentaron<sup>1202</sup>. El duque aportó una colección que incluía cuadros de pintores españoles y franceses y retratos de Franz Xaver Wintelharter (1805-1873). Por su parte, la infanta aportaba cuadros de Francisco de Goya (1746-1828), Antonio María Esquivel (1806-1857), Federico de Madrazo (1815-1894) y Vicente López (1772-1850). Posteriormente incrementaron la colección con cuadros de Francisco de Zurbarán (1598-1664) procedentes de la cartuja de Jerez y el retrato del Greco (1541-1614) que representa a su hijo Jorge Manuel. Pero, sobre todo, los duques incrementaron su colección pictórica con los artistas de la escuela sevillana, para los que fueron importantes mecenas. En ella figuran obras de Joaquín Domínguez Bécquer, Antonio Cabral Bejarano y sus hijos Francisco y Manuel, Antonio M<sup>a</sup> Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea y Eduardo Cano. Además, Domínguez Bécquer fue el profesor de dibujo de sus hijos y a Antonio Cabral Bejarano, retratista durante un tiempo de los duques de Montpensier, le encargaron la decoración del palacio de San Telmo, incluida la capilla<sup>1203</sup>.

---

<sup>1202</sup> RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

<sup>1203</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 209-220. También citado en FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, págs. 137-138. Sobre los trabajos de Cabral Bejarano en la capilla del Palacio de San Telmo se puede consultar MARTÍNEZ, Gonzalo y VALDIVIESO, Enrique. “Presupuesto e informes de Antonio Cabral Bejarano para la decoración pictórica de la capilla del Palacio de San Telmo”. *Laboratorio de Arte* n<sup>o</sup> 25, 2013, págs. 915-928; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Pintura romántica sevillana*. Sevilla, Fundación Endesa, 2011.

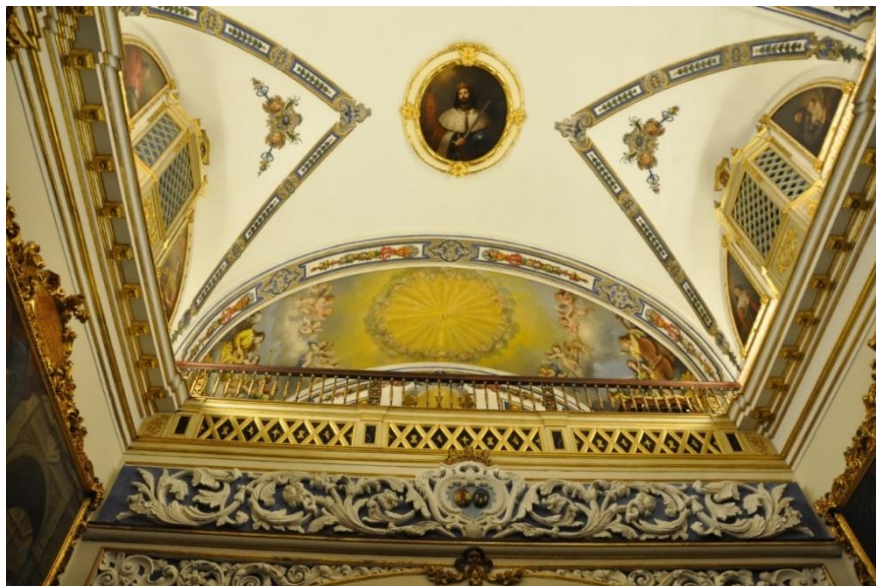


Figura 61. Coro de la capilla del Palacio de San Telmo. Fotografía de Pedro Luengo

La intervención más notable de este pintor en la capilla fue la decoración pictórica del coro, en la que se planteó un coro de ángeles músicos (Fig. 61). En el lateral izquierdo se ubicaban cuatro instrumentistas, un laúd de seis órdenes, un clarinete, una trompeta natural y lo que parece ser un violín de espaldas (Fig. 62). Frente a estos aparece otro grupo de cuatro, con un contrabajo, un segundo violín, una flauta y un órgano (Fig. 63). Sobre estos aparece un ángel que porta una partitura cuyo contenido no es legible (Fig. 64). La calidad organológica de los instrumentos es muy escasa. De hecho, los tubos del órgano ni siquiera están representados, o la morfología de los instrumentos de cuerda es lejana a la realidad. Mucho más interesante es la representación del clarinete, excepcional en el panorama pictórico andaluz hasta ese momento. El color dorado puede llevar a pensar que se trata de un instrumento en boj. El número de llaves apunta a los años centrales del siglo XIX. A pesar de todos estos detalles, resulta sorprendente cómo la lengüeta está en una posición errónea, colocada en el frente.





Figura 62. Detalle del coro de la capilla del Palacio de San Telmo. Autor: Pedro Luengo (11/02/2017)

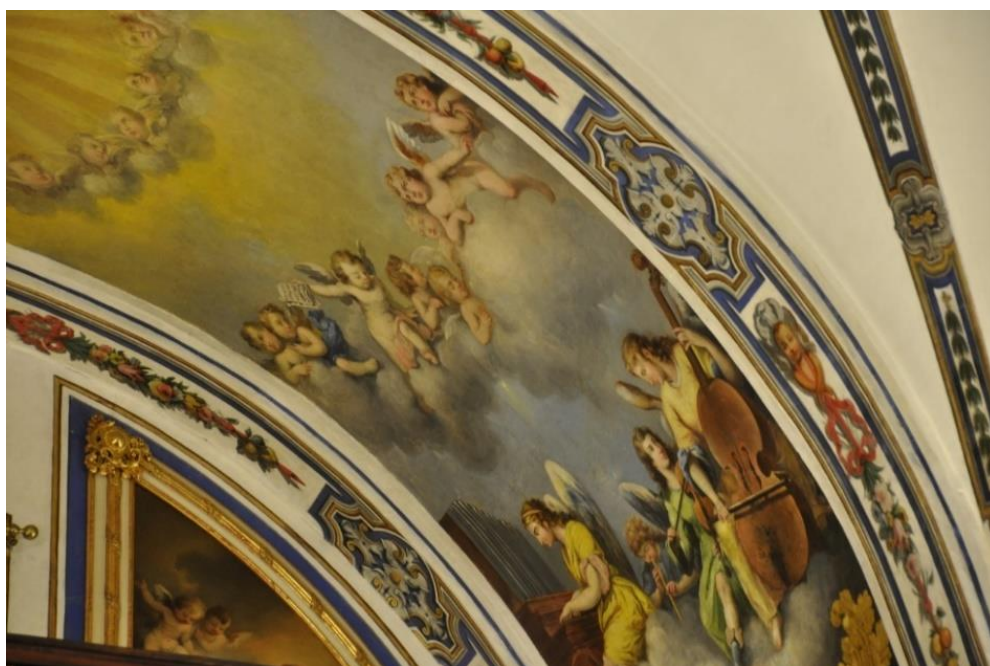


Figura 63. Detalle del coro de la capilla del Palacio de San Telmo. Autor: Pedro Luengo (11/02/2017)



Figura 64. Detalle del coro de la capilla del Palacio de San Telmo. Autor: Pedro Luengo (11/02/2017)

La selección de instrumentos es novedosa en el panorama sevillano. El siglo XVIII es rico en ejemplos de este tipo de coros angélicos con ejemplos notables en Écija<sup>1204</sup>. En estos casos, el uso de los violines y de las flautas era habitual, mientras que el contrabajo o el clarinete no aparecen hasta esta ocasión. El conjunto de instrumentos que se representan en estas pinturas debe cotejarse con los integrantes de la capilla del palacio. Así, como se verá más adelante, al maestro de capilla se sumaban dos violines, dos clarinetes, una flauta, una trompa, un cornetín y un contrabajo. Si se considera que los vientos metales tenían una función en la corte alejada de la música de la capilla, y que el laúd es una representación común en los coros angelicales sevillanos desde el siglo XVII, puede plantearse una vinculación directa entre la iconografía musical elegida por Cabral Bejarano, y la plantilla a disposición de Eugenio Gómez cuando era maestro de capilla de los Montpensier. Frente a esto, parece poco probable que se trate de retratos de los instrumentistas, en primer lugar, porque son figuras idealizadas y, en segundo lugar, porque se trata de personajes jóvenes, mientras que los músicos conocidos de la capilla de San Telmo contaban con una cierta edad.

Para continuar con la colección pictórica de los duques, cabe señalar que en 1866 se publicó un catálogo del patrimonio artístico del palacio de San Telmo atribuido a

---

<sup>1204</sup> LUENGO, Pedro. “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitos Descalzos en Écija”. *Archivo Hispalense*, 97 (294-296), 2014, págs. 295-314.

Antonio Cabral Bejarano y sus hijos. En él aparecen inventariadas casi mil obras, la mayoría pinturas de la escuela sevillana<sup>1205</sup>. En 1898 los herederos de Luisa Fernanda donaron al Ayuntamiento de Sevilla cincuenta y un cuadros que habían adornado la escalera del palacio de San Telmo. La colección reúne retratos de aristócratas, militares y personas del mundo de las artes y las letras, la mayoría son obra de Antonio Cabral Bejarano y de Joaquín Domínguez Bécquer<sup>1206</sup>.

Igualmente, los Montpensier patrocinaron la restauración de monumentos religiosos y civiles. Este fue el caso del Monumento de la catedral<sup>1207</sup>, el convento de la Rábida en Huelva o la ermita de Nuestra Señora de Valme, y participaron en la suscripción popular para erigir un monumento a Murillo en la plaza del Museo que fue inaugurado por los duques en 1864<sup>1208</sup>. Previamente habían asistido a la inauguración de una lápida de mármol en homenaje al pintor. El acto fue organizado por la Academia de Nobles Artes y se ofició una misa solemne en la parroquia de Santa Cruz<sup>1209</sup>. Para la ocasión participaron la orquesta y el coro del Teatro de San Fernando, la Banda de Música de Artillería y los cantantes Landi, Selva y Mattioli, solistas ese año de la temporada de ópera. Según Otero Nieto, todas las intervenciones musicales del evento fueron desinteresadas y estaban motivadas por la relevancia del nombre de Murillo y de la institución que lo organizaba<sup>1210</sup>. Aunque no debe olvidarse que el Ayuntamiento también debió participar en este acto. En este momento el Teatro San Fernando dependía del Ayuntamiento y, por extensión, también la orquesta y la compañía de ópera que intervenía en él cada temporada. Igualmente, las bandas militares solían participar en eventos del Ayuntamiento con lo cual es lógico que orquesta, cantantes y banda participasen en este acto.

---

<sup>1205</sup> CABRAL BEJARANO, Antonio e hijos. *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de Sus Altezas reales los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*. Sevilla, Imp. Francisco Álvarez, 1866.

<sup>1206</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El legado Montpensier al ayuntamiento de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 209-220.

<sup>1207</sup> Sobre el mecenazgo que los duques ejercieron en la catedral de Sevilla puede consultarse GÁMEZ MARTÍN, José. “El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 535-548.

<sup>1208</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 253-254.

<sup>1209</sup> Actual Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

<sup>1210</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 193-210.

Los duques también se rodearon de escritores. Recibieron en San Telmo la visita de los literatos franceses Théophile Gautier, Próspero Mérimée y Alejandro Dumas, amigos del duque desde su juventud, y de Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>1211</sup>, Fernán Caballero o Cecilia Böhl de Faber, quien llegó a ser muy cercana al círculo de los Montpensier<sup>1212</sup>. La realidad es que la Sevilla romántica de los Montpensier fascinó a los viajeros europeos y americanos del siglo XIX. Entre los edificios de la ciudad descritos en sus relatos está el Palacio de San Telmo. Así lo describe en 1882 la americana Lathrop:

Existen muchos palacios en Sevilla, pero ninguno como el del duque de Montpensier. La magnificencia de su arquitectura encuentra una espléndida respuesta interna en la colección de obras de maestros españoles que atesora el aristócrata. Durante la revolución de 1874 las pinturas se enviaron a Boston. Un autorretrato de Velázquez y una Virgen Niña de Murillo destacan sobre todo. San Telmo fue en su origen una escuela naval creada por un hijo de Colón<sup>1213</sup>.

De este escrito se desprende el interés de los viajeros románticos por la historia, los edificios monumentales y también por las obras de artes, en concreto la pintura española. La visión que muchos de estos escritores ofrecen del duque de Montpensier es la del héroe al que le ha tocado enfrentarse a un destino lleno de adversidades y que incluso llega a participar en un duelo por honor:

El duque ha soportado muchas revoluciones. Después de los sucesos de 1848 en París, huyó con su familia a Inglaterra, luego a Holanda y después a Sevilla donde finalmente se estableció en el encantador palacio mencionado. Una vez más, tras la revolución de 1868 se vio obligado a dejar un país, en este caso España, renunciando a su cargo en el ejército, a su título de infante y a las condecoraciones que había recibido de Isabel II. Bajo el gobierno provisional se le autorizó a volver a Sevilla, presentando su candidatura al trono vacante.

Sus pretensiones, no obstante, quedaron arruinadas por un duelo familiar. La agria disputa mantenida entre el duque y su primo tuvo un cruento final. En una carta que le dirigió este último escribía que existían villanos sobornados que, por dinero, estaban decididos a

---

<sup>1211</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora de *La España pintoresca o Dora Quillinan*, fue una de las viajeras que llegaron a España a mediados del siglo XIX. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Viajeras americanas en la Andalucía del siglo XIX*. Ronda, La Serranía, 2007.

<sup>1212</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. *Op. Cit.*, págs 125-137.

<sup>1213</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Viajeras americanas en la Andalucía del siglo XIX*. Ronda, *Op. Cit.*, págs. 613-614. Citado en GÁMEZ MARTÍN, José. “La aportación de los viajeros a la invención de la historia. La Sevilla de los duques de Montpensier y el mito de la ciudad romántica”. En *X Jornadas de historia en Llerena*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2009, págs. 79-96.

declarar a Montpensier rey de España. El desafío del duque a su primo no se hizo esperar. El enfrentamiento tuvo lugar el 12 de marzo de 1870 en el llamado campo de artillería, a unas tres millas de Madrid. Se cruzaron tres disparos. La tercera vez el duque acertó en la cabeza de su antagonista, matándolo. Por este suceso se le formó consejo de guerra con sentencia con un mes de destierro de la capital y a pagar una indemnización a la familia del primo<sup>1214</sup>.

Además, los Montpensier apoyaron la industria y el comercio sevillanos, con la visita a la fábrica de tabaco, la de artillería y la de cerámica del marqués de Pickman. Colaboraron con la Real Maestranza de Caballería, fundada por Fernando VII y a la que pertenecía el duque y participaron activamente en la Feria de Abril, creada en 1847 por Narciso Bonaplata y José María Ybarra. Velázquez y Sánchez describe como fue la primera Feria de Abril sevillana, celebrada los días 18,19 y 20 de abril en el recinto ubicado en el Prado de San Sebastián. Además de la exposición de ganado, también había productos alimenticios y otros géneros del comercio local como joyas y ropa. Se celebraron corridas de toros e incluso había atracciones giratorias de caballitos y calesas<sup>1215</sup>. En 1849, un año después de su llegada a Sevilla, los duques de Montpensier apoyaron la feria sevillana creando varios premios para impulsar la ganadería de la región. Permitían visitar sus jardines al público que asistía a la feria e incluso ellos mismos se paseaban por el recinto ferial y asistían a las corridas de toros y las carreras de caballos que se organizaban durante el evento<sup>1216</sup>.

#### 4. LA VIDA MUSICAL EN TORNO A LOS MONTPENSIER

Desde el momento de su llegada a Sevilla, los duques de Montpensier se integraron en la vida musical sevillana. Grandes aficionados a la música, apoyaron con su asidua asistencia tanto las representaciones de ópera del Teatro San Fernando como los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Sevillana, institución musical a la que ofrecieron una especial protección. Lógicamente, también asistía a estos eventos la aristocracia y la alta burguesía. En consecuencia, las veladas musicales se convirtieron, más que antes si cabe, en un acto social en el que se encontraban las élites sociales, económicas y culturales de la ciudad. Además, su presencia en los conciertos de la

---

<sup>1214</sup> Relato de la viajera americana King en 1869. Citado en GÁMEZ MARTÍN, José. “La aportación de los viajeros a la invención de la historia. La Sevilla de los duques de Montpensier y el mito de la ciudad romántica”. *Op. Cit.*, págs. 79-96.

<sup>1215</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 650-651.

<sup>1216</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs 125-137.

Sociedad Filarmónica trajo consigo un incremento protocolario: había un comité de bienvenida que recibía a los duques a su llegada a la sala y les acompañaba a sus localidades, y durante los descansos se ofrecía un ambigú en un reservado privado para los duques y otras personalidades de relevancia. Todo esto se vio reflejado en la prensa pues, a partir del momento que los duques se instalan en Sevilla, la crónica de todos los eventos musicales a los que asistían no solo se publicaba en la prensa local, sino que se convirtió en noticia de interés nacional.

La vinculación de los duques con la Sociedad Filarmónica no es de extrañar y en ella, sin duda, intervinieron varios factores. Por una parte, es indudable el interés y la vinculación de ambos con asociaciones e instituciones musicales desde su infancia. Por otra parte, a ella pertenecía Hilarión Eslava, uno de los músicos españoles con mayor prestigio y maestro de la Capilla Real, que pudo haberles servido de enlace con la institución. Por último, existía un condicionante político: la lista de los socios contribuyentes de la Sociedad estaba integrada por la alta burguesía y aristocracia sevillana y el duque estaba interesado en conseguir el respaldo de este estamento social.

Pero, no solamente los Montpensier se integran en la vida musical sevillana, sino que, desde el momento de su instalación en San Telmo, serían catalizadores de un nuevo y apasionante panorama musical que surgió en torno a ellos y en el que se entrelazaban diversas instituciones sevillanas. Por una parte, estaban las serenatas y bailes que los duques organizaban en palacio, la música que con claridad puede clasificarse como cortesana. Pero a la vez se genera una actividad musical relacionada con su figura tanto en instituciones religiosas, como la catedral y las hermandades sevillanas, como en las laicas con los festejos organizados en los ayuntamientos de Sevilla y otras ciudades que visitaron en sus frecuentes viajes.

Poco después de instalarse en Sevilla, los Montpensier crearon su propia capilla musical a imitación de la Capilla Real de Madrid<sup>1217</sup>. En 1851, cuatro años antes de su jubilación como organista segundo de la Catedral de Sevilla, Eugenio Gómez fue nombrado maestro de capilla de los duques. Además, Eugenio Gómez fue pianista en las veladas musicales organizadas por los duques y profesor de piano de la Infanta Luisa

---

<sup>1217</sup> No debe olvidarse que entre 1848 y 1851 además de la Capilla Real, en la corte existía el Teatro del palacio Real mandado construir por la reina Isabel. ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

Fernanda, y de sus hijos posteriormente, puesto que debió ejercer desde el momento de la llegada de esta a la ciudad. El hecho de que la infanta le escogiese como profesor de piano demuestra que era considerado el mejor en la ciudad.

La noticia del nombramiento de Gómez aparece en la sección de Gacetilla del diario *El Popular*. Además, la noticia se hace eco de una función celebrada el día de San Antonio, día de la onomástica de Antonio de Orleans duque de Montpensier, en la capilla de San Telmo:

El eminente artista D. Eugenio Gómez, maestro de *Su Alteza Real* la Infanta, ha sido nombrado su maestro de capilla. En la función celebrada el día de San Antonio en la capilla de su palacio de San Telmo, se ejecutaron unas coplas dedicadas a su esposo el duque de Montpensier; obra que agradó en extremo, porque a más de su belleza en la instrumentación, eran de un carácter ligero y original<sup>1218</sup>.

*Las Coplas a San Antonio*, obra compuesta por Eugenio Gómez en 1851 para coro a cuatro voces, órgano y orquesta y perdida actualmente, debieron ser compuestas por el maestro de capilla de los duques para esta ocasión<sup>1219</sup>. La reseña indica que fue la capilla de palacio el espacio para el que se compusieron las coplas. En primer lugar, cabe señalar que el coro, donde probablemente se ubicaron los músicos, es relativamente pequeño, por lo que la orquesta que tocaba en la capilla del Palacio de San Telmo no podía ser muy numerosa. Otro aspecto importante es el propio cariz litúrgico de la obra. No se trata de una misa vinculada a una devoción particular, que vendría a solemnizar el día de la onomástica del duque. Las coplas se interpretaban como celebraciones independientes, de carácter devocional, en sesión vespertina. Se trataba por tanto de una forma mucho más libre y sin las limitaciones temporales propias de una misa. Todo esto permite concluir que la solemnidad alrededor de la música litúrgica de palacio excedía la de una actividad devota particular o familiar, y probablemente haya que vincularla con la creación de una imagen del duque en los círculos locales y nacionales.

Dos años después, en la prensa de febrero de 1853 se anunció la relación de músicos que formaban parte de la capilla musical de los Montpensier: Eugenio Gómez, pianista y maestro de capilla; Mariano Courtier, concertino; José Courtier (hijo), violín; Ramón Noriega y José Álvarez, clarinetes; Francisco Vargas, flauta; Agustín Rueda,

---

<sup>1218</sup> “Gacetilla”, *El Popular*, (1851), 4/7/1851, pág. 4.

<sup>1219</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, págs. 714-715.

trompa; Antonio Frutos, cornetín y Nicolás Zabala, contrabajo<sup>1220</sup>. Todos ellos son músicos de la orquesta de la Sociedad Filarmónica Sevillana, lo cual no es de extrañar dado la vinculación que los Montpensier tenían con la institución.

Como agrupación musical resulta sorprendente, tanto por la inexistencia de violonchelos, violas, oboes, como por la presencia de vientos metales y la evidente descompensación entre las voces. Una posible explicación es que Gómez consideraba que el órgano supliría a muchos de estos instrumentos, y que sólo requería la brillantez y agilidad de las voces superiores, y el cuerpo del contrabajo y los vientos metales. En cualquier caso, se trata de un grupo reducido, que podría haber actuado en el coro de palacio. Frente a esta posibilidad cabe señalar que la información de la que se dispone hace pensar que en ese recinto nunca se ubicó un órgano. El número de órganos positivos disponibles en estas fechas en la ciudad es difícil de establecer, aunque no parece una opción probable para una fecha tan tardía. Por el contrario, contar con un armonio podría resultar una solución más cercana cronológicamente, especialmente en un entorno vinculado con el mundo francés, pero quizás era insuficiente para interpretar debidamente las coplas con semejante conjunto.

Además, tanto en la instrumentación como en el número de integrantes, el contraste entre esta formación y la orquesta sinfónica que tuvo el teatro del Palacio Real durante su efímera existencia entre 1849 y 1851 es abismal<sup>1221</sup>. La explicación a esto estriba en la finalidad musical de ambas agrupaciones: el repertorio interpretado en el teatro palaciego de la corte abarcaba ópera y música sinfónica, mientras que la función de la capilla musical de los Montpensier era intervenir en los actos litúrgicos celebrados en la capilla del Palacio de San Telmo. En este sentido, esta formación es similar a las agrupaciones musicales que intervenían en las funciones y cultos mayores de las hermandades. Diferente era la formación musical que tocaba en las serenatas interpretadas en las escalinatas del palacio, los bailes celebrados en sus salones o en eventos fuera de palacio. En estos casos, aunque también participaban los músicos de la capilla musical de los Montpensier, se recurría a la orquesta de la Sociedad Filarmónica, y la del Teatro San Fernando y a las bandas de la ciudad.

---

<sup>1220</sup> OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en Sevilla durante 1850-1860”. *Laboratorio de Arte* nº 10, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, págs. 510-511.

<sup>1221</sup> SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. *Op. Cit.*, págs. 157-160.



#### 4.1. MÚSICA CIVIL DEDICADA A LOS DUQUES DE MONTPENSIER

De igual modo que cuando llegaron a la ciudad en 1848 el ayuntamiento les recibió con un comité de bienvenida y se contó con la orquesta del Teatro San Fernando, los acontecimientos importantes de la familia de los duques de Montpensier, como miembros de la familia real, fueron motivos de festejos organizados tanto por el cabildo municipal como por el catedralicio. Además de la orquesta del Teatro San Fernando, fueron las Bandas de Música del Ejército y del Ayuntamiento las que les acompañaron en estos momentos. Estas bandas intervenían en los diferentes actos de las hermandades y en las veladas que estas organizaban. De igual modo se congregaban debajo del balcón de San Telmo para ofrecer una serenata en las efemérides y fiestas familiares importantes de los duques. Incluso el piquete de soldados que hacía el relevo de la guardia del palacio formaba parte de una banda militar<sup>1222</sup>.

La primera ocasión no se hizo esperar, cuatro meses después de su llegada a Sevilla, el 21 de septiembre, nació la primogénita de los duques, María Isabel, hecho que fue motivo de la organización de tres días de festejos en la ciudad. La descripción de estos por Velázquez y Sánchez muestra cómo eran este tipo de celebraciones: se decoraron la casa consistorial y el perímetro del Salón de Cristina con guirnaldas, transparentes y el nombre de la recién nacida; se iluminaron la Giralda, los teatros y el puente; se instalaron dos cucañas en la Alameda de Hércules con un premio de doscientos cuarenta reales; hubo fuegos artificiales y se repartieron tres mil hogazas de pan entre los pobres<sup>1223</sup>. En realidad, si obviamos el reparto de hogazas de pan entre los más necesitados, existía bastante similitud entre estas celebraciones y las fiestas populares como ferias o verbenas.

No fueron estos los únicos actos organizados por el consistorio sevillano para la ocasión. El 12 de octubre, veintiún días después del nacimiento, la niña fue presentada en la catedral. Velázquez y Sánchez narra lo acontecido después:

Al aparecer los Infantes en la plaza del Triunfo prorrumpió el pueblo en aclamaciones entusiastas; regresando los Príncipes a los regios alcázares por la misma carrera que habían seguido antes, saludados con efusión por cuantos se congregaban a su paso con el objeto de rendirles un homenaje expresivo de simpatía. A las dos y media empezó el besamanos general, que llenó de curiosos el patio del Alcázar; seguido de recepción especial de

---

<sup>1222</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 193-210.

<sup>1223</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 691-692.

señoras, y además de la serenata, con los cuerpos de guarnición obsequiaron aquella noche a Sus Altezas, el ayuntamiento dispuso que una orquesta de escogidos profesores tocara piezas de concierto desde las nueve a las once de la noche, hallándose iluminado con exquisito gusto el frontis del magnífico palacio, renovado con inteligencia y esmero recientemente<sup>1224</sup>.

Esta crónica ofrece mucha información. En primer lugar, desde el punto de vista sociológico, la acogida que los duques tenían entre los sevillanos. El hecho de que el consistorio organizase una serenata y un concierto sinfónico a las puertas del Alcázar al que asistieron masivamente los ciudadanos también demuestra la afición musical de los ciudadanos, a fin de cuentas, era una ocasión para escuchar música gratis, y la curiosidad que sentían hacia todo lo concerniente a los duques. Es destacable la intervención de los cabildos municipal y catedralicio en estas celebraciones, con una colaboración entre ambas instituciones en la que en más de una ocasión lo civil y lo religioso van de la mano. Este hecho está lejos de las tensiones existentes entre el Ayuntamiento y la Catedral por la participación de los músicos de la capilla catedralicia en las funciones del teatro. Pero lo más interesante es la faceta musical propiamente. Encontramos aquí los dos tipos de repertorios musicales de estos eventos. Por una parte, música de banda, interpretada por bandas militares de la ciudad y compuestas por músicos de esas formaciones. Estos compositores pasan desapercibidos en la mayoría de trabajos monográficos sobre la música española del siglo XIX, así como su repertorio, generalmente basado en marchas y aires nacionales. Un ejemplo de estos músicos es el caso de José María Llurba, músico mayor del Regimiento de Sevilla<sup>1225</sup>. Compuso *Potpurrí de Aires Nacionales para banda militar*, obra dedicada a los duques que se conserva en el (Fig. 65). Probablemente se interpretó en algún festejo organizado por el Ayuntamiento en honor a los duques que bien pudo haber sido el nacimiento de la primogénita<sup>1226</sup>.

---

<sup>1224</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pág. 695.

<sup>1225</sup> De José María Llurba se conoce la existencia de una marcha titulada “El Llanto”, publicada por CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel. *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla, Samarcanda, 2016.

<sup>1226</sup> LLURBA, José María. *Potpurrí de Aires Nacionales para banda militar*. Compuestos y dedicados a *Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier*. BICGC. FO.

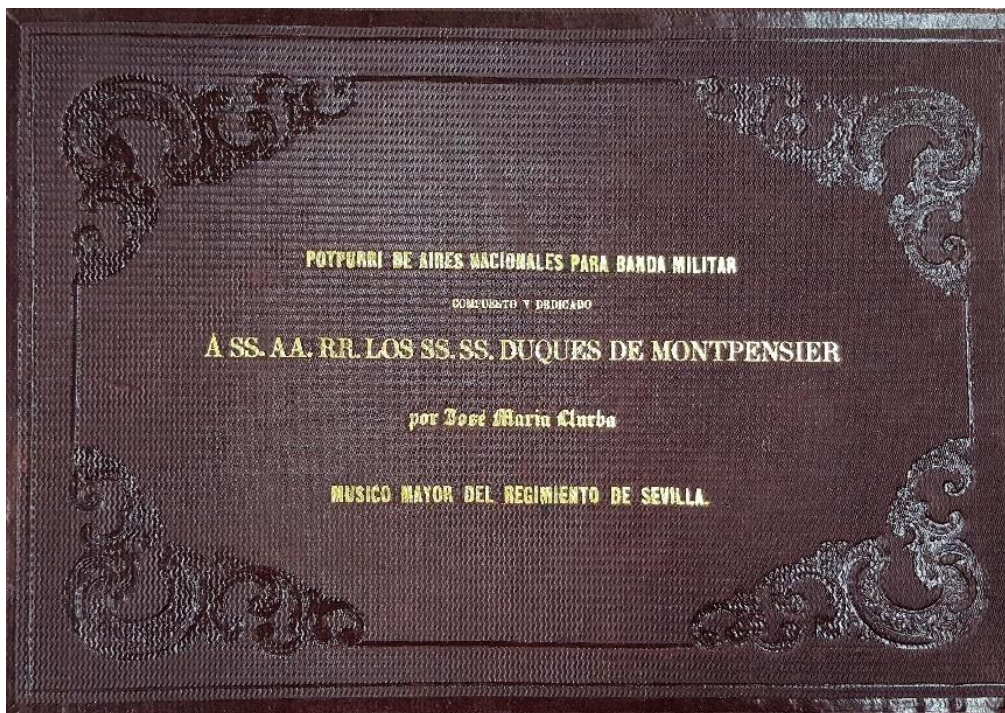


Figura 65. LLURBA, José María. *Potpurri de Aires Nacionales para banda militar*. Compuestos y dedicados a *Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier*. Portada. BICGC. FO

Por otra parte, durante estas fiestas también tuvo cabida la música sinfónica interpretada por la orquesta del Teatro San Fernando, ampliada a veces cuando tocaba al aire libre. Ejemplo de este tipo de repertorio se nos presenta en la crónica de la serenata que apareció días después en la prensa nacional:

#### SERENATA A SUS ALTEZAS EN SEVILLA.

Dicen de aquella ciudad el 14: “Anteanoche desde las siete a las diez menos cuarto duró el concierto con que la municipalidad quiso obsequiar a *Su Alteza Real* la infanta doña Luisa Fernanda por el feliz y deseado acontecimiento de su presentación en la iglesia metropolitana. En el patio principal del regio alcázar se dispuso una iluminación sencilla, pero tan bella como pintoresca; porción de faroles rodeaban el ámbito destinado al concierto, en los cuales en bellos transparentes se leían los nombres de la princesa recién nacida. En uno de ellos, enlazadas entre guirnaldas de flores, se veían las cifras de los nombres de sus augustos padres. La galería árabe que da al patio se hallaba adornada con colgaduras de terciopelo, y franjas de oro, en la cual las reales personas se dignaron presentarse para recibir el último homenaje de la lealtad y del amor que el pueblo de Sevilla les manifestó en tan venturoso día. Alrededor de la barrera que se puso para la orquesta había multitud de sillas, ocupadas por lo más elegante y más bello que encierra la rica capital de Andalucía. La orquesta que componían más de 100 profesores, tocó durante el concierto las siguientes piezas, según podemos recordar: Sinfonía del Guillermo Tell. La de los Diamantes de la Corona. Introducción y aria del Nabuco, acompañada por

la banda militar. Id. del Hernani. Wals de Strauss, la Alba flor. El jaleo de Jerez. Y el dúo del Nabuco, por la banda militar. Estas piezas fueron ejecutadas con esmero y perfección, siendo directores de la orquesta los aventajados profesores D. Silverio López Uría y D. Antonio Maqueda. Sabemos que *Sus Altezas* manifestaron a la municipalidad, con las más lisonjeras expresiones, su satisfacción y contento por aquel obsequio. Para hacerlo más grato contribuyó también que la noche estuviese placida y hermosa, como las que con frecuencia ofrece este cielo siempre puro y sembrado de refulgentes estrellas<sup>1227</sup>.

La crítica es una muestra de cómo se narraban las serenatas, conciertos y bailes en la corte. La mayor parte de la redacción se destinaba a describir el palacio, la decoración ornamental para la ocasión y los asistentes, incluso en muchas ocasiones se obviaba la crítica musical en sí, omitiendo el nombre de las piezas interpretadas y de los músicos. Este hecho demuestra que existía un mayor interés en la crónica social que en la musical de estos eventos. Afortunadamente, en esta ocasión la reseña sí nos permite obtener información musical. La orquesta que intervino fue la de la ópera del Teatro de San Fernando con Silverio López Uría (1810-1879), director más asiduo en esta formación, al frente<sup>1228</sup>. Aunque probablemente se aumentase la platilla de la orquesta para la ocasión, es prácticamente imposible que llegase a cien el número de músicos. Si es posible esta cantidad en las piezas en las que intervinieron a la vez la orquesta y la banda. El otro director que participó fue Antonio Maqueda Castillo (1811-1905), compositor granadino, autor de obras y arreglos orquestales, que en 1864 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, tras haber trabajado al menos desde 1862 en el entorno de Sanlúcar de Barrameda<sup>1229</sup>. Es posible que el director estuviera acercándose a los círculos de los duques con la intención de hacerse un hueco entre sus músicos.

Respecto al repertorio, combina oberturas y números de óperas italianas frecuentemente interpretadas en el Teatro de San Fernando, como la obertura de la ópera de Rossini *Guillermo Tell*, la obertura de la ópera cómica de Daniel-Francois Auber *Los diamantes de la corona* y varios números de dos óperas de Verdi, *Nabuco* y *Hernani*;

---

<sup>1227</sup> “Gacetilla de provincias”. *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* (Madrid. 1842), nº 1.964, 18/10/1848, página 4.

<sup>1228</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 140-169.

<sup>1229</sup> Se conserva una misa compuesta por Maqueda dedicada a Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda datada en 1862. PAJARES, BARÓN, Máximo. *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granada, CDMA, 1993, págs 307-360.

junto con danzas de corte europeas, como el *Vals* de Strauss, y canciones españolas como *La Alba flor* y *El Jaleo de Jerez*<sup>1230</sup>.

Desde que se instalaron en Sevilla, los duques realizaron frecuentes viajes por Andalucía, probablemente con la intención de acercarse a la sociedad andaluza. El recibimiento con que eran agasajados en estas ciudades era bastante similar, con la intervención de una orquesta sinfónica o una banda que interpretaba obras compuestas expreso para la ocasión. Este es el caso de dos obras para orquesta compuestas en Cádiz en octubre de 1851. La primera es *Luisa, vales á grande orquesta*, obra compuesta por Salvador García de Alzugaray y Jogues (Fig. 66), músico de la Real Maestranza de Caballería de Ronda y juez municipal de Cádiz, siendo asiduo de los círculos musicales gaditanos y en concreto de su casino<sup>1231</sup>. Esta obra, con el nombre de la infanta podría estar en relación con otra desconocida hasta ahora también dedicada a ella: *Louisa: Boléro pour le piano* de Georges de Momigny<sup>1232</sup>.

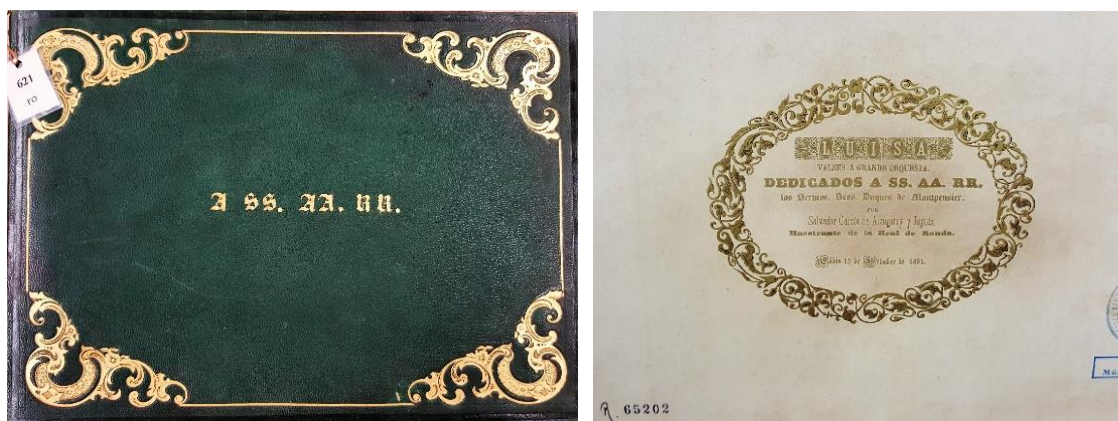


Figura 66. GARCÍA DE ALZUGARAY Y JOGUES, Salvador. *Luisa, vales a grande orquesta* dedicados a *Sus Altezas Reales los Serenísimos*. Sres. Duques de Montpensier. Portada y primera página. Cádiz 15 de octubre de 1851. BICGC. 621 FO.

La segunda es la obertura para gran orquesta *María Luisa Fernanda* (Fig. 67), compuesta por Ventura Sánchez Lamadrid (ca. 1820-1858), director de la compañía de ópera del Teatro Principal de Cádiz<sup>1233</sup>. Este compositor estrenó cuatro óperas entre 1841 y 1854: la primera de ellas, *La congiura di Venezia*, fue estrenada en 1841 en el Teatro

<sup>1230</sup> Del *Jaleo de Jerez* se conserva en el FO un arreglo con acompañamiento de guitarra.

<sup>1231</sup> “Baile en el Casino”. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*. Nº 84. Cádiz, 10 de febrero de 1850, pág. 7. Ver también ROSETTY y PRANZ, José. *Guía oficial de Cádiz y su provincia y departamento*. Cádiz, Joly, 1878, pág. 464.

<sup>1232</sup> MOMIGNY, Georges de. *Louisa: Boléro pour le piano, a S.A.R. Mme. La Duchesse de Montpensier*. RBP, MUS/CARP/22(36).

<sup>1233</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 199.



de la Cruz de Madrid; las otras tres, cuyos títulos eran *Iginia d’Asti o Güelfos y gibelinos*, *Malek-Adhel* y *La Maya*, se estrenaron en el Teatro Principal de Cádiz en 1842, 1850 y 1854 respectivamente<sup>1234</sup>. *Malek-Adel* también se representó en el Teatro San Fernando de Sevilla en 1850<sup>1235</sup>. De nuevo se trata de alguien vinculado con el casino gaditano en tiempos de García de Alzugaray, como demuestran críticas de conciertos de mediados de siglo<sup>1236</sup>.

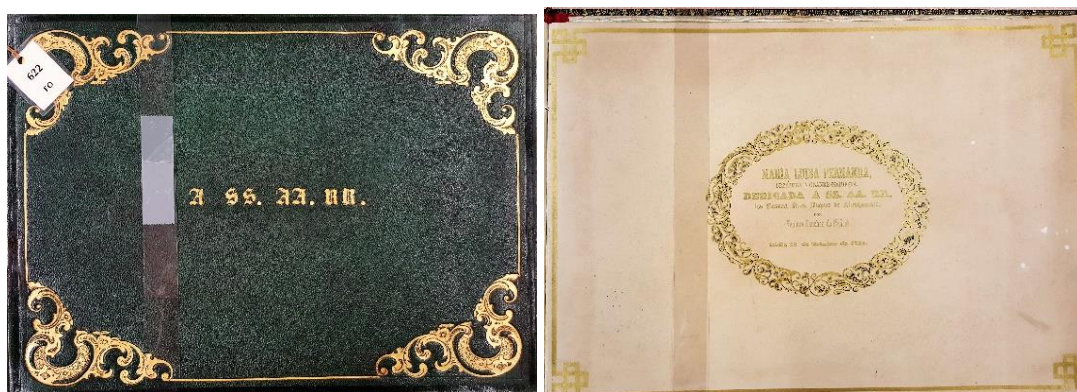


Figura 67. SÁNCHEZ DE MADRID, Ventura. *María Luisa Fernanda, Obertura a grande orquesta*. Dedicada a *Sus Altezas Reales los Serenísimos. Sres. Duques de Montpensier*. Portada y primera página. Cádiz a 18 de octubre de 1851. BICGC. 622 FO.

Las dos obras están dedicadas a Luisa Fernanda. Están escritas para *grande orquesta*, por lo que deben usar la misma plantilla orquestal y tienen la misma encuadernación. Es lógico pensar que ambas obras fueron interpretadas por orquesta en un concierto ofrecido por el Ayuntamiento gaditano como recibimiento de los duques en la ciudad y que en dicho acto se les entregó como obsequio las partituras, cuya encuadernación debió correr a cargo del consistorio.

Los actos protocolarios de bienvenida fueron similares en sus viajes al extranjero. Este fue el caso del viaje que realizaron a Venecia en 1864, donde recibieron como obsequio la *Serenate Popolari Veneziane*, obra de Giacomo Bortolini, maestro de la compañía de canto de un teatro de Venecia (Fig. 68).

<sup>1234</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. *Op. Cit.*, págs. 41-42.

<sup>1235</sup> “Malek-Adel, ópera en 4 actos de don Ventura Sánchez de Madrid”. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*. Nº 127. Cádiz, 29 de diciembre de 1850, pág. 7.

<sup>1236</sup> “Segundo concierto”. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*. Nº 84. Cádiz, 10 de febrero de 1850, pág. 8.

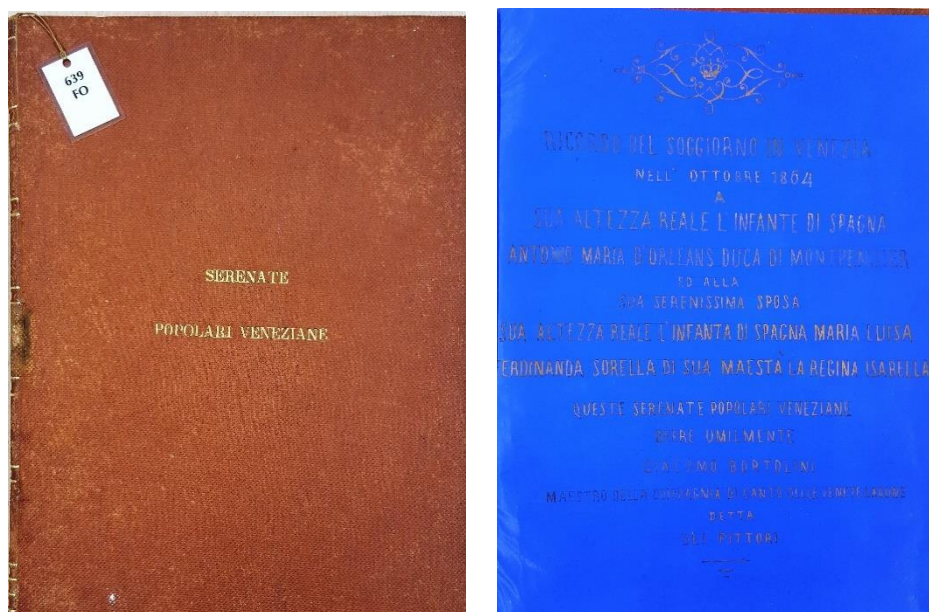


Figura 68. BORTOLINI, Giacomo. *Serenate Popolari Veneziane*. Recuerdo de su estancia en Venecia en octubre de 1864 a Su Alteza Real el infante de España Antonio María D'Orleans, duque de Montpensier y a su serenísima esposa Su Alteza Real la Infanta de España María Luisa Fernanda. Portada y primera página. BICGC. 639 FO.

#### 4.2. LOS DUQUES DE MONTPENSIER Y LA CATEDRAL DE SEVILLA

Los duques se interesaron en las festividades religiosas sevillanas desde su llegada en 1848. Ese mismo año el mayordomo de los duques informó a la Catedral y el Ayuntamiento que deseaban asistir a la ceremonia del Corpus Christi, una de las de más arraigo en la ciudad, y presenciar el desfile desde la casa consistorial. Para ello se dispuso un palco en el balcón principal del consistorio en la calle san Francisco, se adornó el edificio, se alfombró el vestíbulo y se acondicionó un gabinete contiguo como sala de descanso. Durante la procesión los seises bailaban tradicionalmente ante los representantes del Tribunal Superior, pero en esta ocasión se decidió en el cabildo catedralicio que lo hiciesen en el palco de los duques, con la consecuente queja de los miembros de la audiencia<sup>1237</sup>. El tema se debatió en el cabildo del día 21 de junio:

##### BAILES DE SEISES ANTE SU ALTEZA

Leído el Oficio del Señor Corregidor invitando al Cabildo para que se verificase un baile de los Seises ante *Sus Altezas Reales* la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda y su Augusto Esposo que se colocarán para ver la Procesión en la casa de Ayuntamiento de esta Ciudad, plaza de San Francisco; se acordó: que se haga solo baile de Seises ante los Señores Príncipes, y que si ocurriese alguna cuestión o duda sobre el ceremonial en la

<sup>1237</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 686-687.

misma procesión queda facultado el Señor Deán para resolverla, dando después cuenta al Cabildo<sup>1238</sup>.

Desde entonces se convirtió en cita habitual para los duques la asistencia a la procesión del Corpus sevillana, situándose en la misma ubicación para presenciar el desfile, hecho comprobado a través de las crónicas sevillanas decimonónicas y de los autos capitulares de la catedral<sup>1239</sup>, e incluso participando en la comitiva.

Al igual que el ayuntamiento sevillano, también la catedral contribuía a las celebraciones de los acontecimientos familiares de los Montpensier. El primero de ellos fue la ceremonia de presentación en el templo catedralicio de la primera hija de los duques, el 12 de octubre de 1848, ya mencionada. En el cabildo del día previo se trató el asunto, con las indicaciones dadas por Luisa Fernanda respecto a la hora, la música, el ceremonial y las autoridades asistentes.

#### FUNCIÓN ACCIÓN DE GRACIAS NACIMIENTO DE LA PRINCESA

Se leyó una comunicación del Excelentísimo Señor Mayordomo mayor de *Su Alteza Real* la Serenísimas Señora Infanta Doña María Luisa Fernanda comunicando haber señalado *Su Alteza* la hora de las once del día de mañana para dar gracias al Altísimo en esta Santa Iglesia por el feliz alumbramiento presentado la Augusta Princesa en el acto del Santo Sacrificio de la Misa y después el Te Deum, acompañando notas del Ceremonial y las autoridades que están convidadas para asistir a dichos actos y el Cabildo lo cometió a la Contaduría Mayor para que obre<sup>1240</sup>.

El acontecimiento también fue reseñado por Velázquez y Sánchez, describiendo minuciosamente el protocolo que se siguió: las vestimentas de los duques para la ocasión, el papel de madrina de la niña representado por la marquesa de Malpica en representación de la reina Isabel II o los trajes que vestían la Virgen de los Reyes y el niño Jesús, regalos de la infanta. Respecto a la parte musical de la ceremonia señala:

---

<sup>1238</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 208 Sign. 07256, 21-6-1848, fol.33. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 209.

<sup>1239</sup> MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*; VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. *Op. Cit.*, págs. 686-687; GUICHOT Y PARODY, Joaquín. *Historia de la ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Tomo V. Imp. José M<sup>a</sup> Ariza, 1885; AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*.

<sup>1240</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 208 Sign. 07256, 11-10-1848, fol.68. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 212-213.



Instalados en sus respectivos asientos los Príncipes y la marquesa de Malpica, celebró el santo sacrificio el señor dean, tocando el órgano San Clemente como sabía hacerlo aquel imponderable artista en las grandes solemnidades de nuestra catedral, y acabados los ritos de este primer acto pasó la comitiva a la capilla mayor, revestido el altar de primera clase, y ocupados los asientos prevenidos, se entonó por el señor Romo y Gamboa el sublime himno *Te Deum*, cantado a voces y orquesta, con las preces de costumbre[...] <sup>1241</sup>.

Tres años después se repitieron los mismos rituales tras el nacimiento de su segunda hija, María Amelia. En esta ocasión se solicitó desde San Telmo al cabildo permiso para que algunos cantantes y un organista pudiesen desplazarse al palacio para participar en las ceremonias de nacimiento y bautizo que se iban a celebrar allí:

#### ASISTENCIA DE LOS MÚSICOS A LA CAPILLA DE SAN TELMO

Se leyó un oficio del Excmo. Señor Mayordomo Mayor de *Sus Altezas Reales los Serenísimos*. Duques de Montpensier para que aproximándose el parto de *Su Alteza la Serenísim*a. Señora Infanta, es la voluntad de *Sus Altezas Real* que el Cabildo les facilite algunos efectos para las ceremonias que hayan de verificarse en la Capilla de su Palacio, y que al mismo tiempo es preciso también dé el Cabildo su permiso a los Sochantres, Cantores y Organistas para que puedan concurrir a las funciones religiosas que se celebran en la misma Real Capilla durante el parto y bautismo, y el Cabildo lo cometió a los *Señores*. Mayordomos de Fabrica para que obren <sup>1242</sup>.

Resulta llamativa la petición hecha, más si cabe, teniendo en cuenta que ese mismo mes se anunció en la prensa la contratación de Eugenio Gómez como maestro de capilla y pianista, y por extensión organista en los eventos religiosos, del palacio de San Telmo. Del hecho se extraen dos conclusiones. La primera sería la reticencia del cabildo para que sus músicos tocasen fuera de la catedral, a pesar de la buena relación que mantenía con la casa de los Montpensier. Hay que tener en cuenta que en estas fechas, como consecuencia de los sucesivos Planes de Música catedralicios, la capilla musical estaba muy mermada de efectivos, y los que le quedaban debían ser necesarios para el ceremonial de la Catedral. La otra conclusión es que Eugenio Gómez debió ser contratado por los duques a raíz de este hecho, para poder contar con su propio organista y capilla musical y no necesitar recurrir a los músicos de la Catedral. Días después los duques

---

<sup>1241</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, págs. 693-695.

<sup>1242</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 210 Sign. 07258, 15-9-1851, fol. 69. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit.*, pág. 227.

realizaron la presentación de María Amelia en el templo catedralicio, igual que habían hecho con su primogénita y, con posterioridad, harían con sus otros siete hijos:

#### TE DEUM Y PRESENTACIÓN DE LA HIJA DE LOS MONTPENSIER

Se leyó un oficio de la Mayordomía Mayor de *Sus Altezas Reales* los Serenísimos. Señores Duques de Montpensier participando que el día 20 del actual había resuelto la Señora Infanta hacer su primera salida, después de su feliz alumbramiento y habiendo destinado esta Santa Iglesia Catedral para hacer a su Divina Majestad la debida presentación de la Augusta Recién nacida; espera que el Cabildo de las órdenes oportunas para que se halle cual corresponde la Capilla de *Nuestra Señora* de la Antigua, donde oirán Misa, pasando después a la Capilla Mayor para el Te Deum que debe haber y últimamente a la de San Fernando para visitarla, sirviéndose el Cabildo decirle por la puerta que deben entrar *Sus Altezas Reales* reservándose señalar la hora en que deben pasar a esta Santa Iglesia. Y el Cabildo acordó que por los Señores Contadores Mayores se adoptasen las disposiciones convenientes a fin de que esté todo dispuesto cual corresponde, pasando al Palacio de San Telmo a recibir la hora y demás y participándolo convenientemente<sup>1243</sup>.

El *Te Deum laudamus* es un himno de acción de gracias vinculado a la tradición católica. Conocido como “himno ambrosiano”, se atribuye históricamente a San Ambrosio (s. IV) aunque su autoría en realidad es desconocida. Partiendo de unos versículos originales, la forma fue evolucionando hasta el siglo IX: en este momento el texto estaba estructurado en veintinueve versículos, separados en dos hemistiquios igual que los versos de los salmos, y se cantaba con una melodía gregoriana del tercer tono. A partir del Barroco, al igual que ocurrió con otras formas litúrgicas, se emplearon nuevos planteamientos compositivos utilizando gran número de voces e instrumentos. Existen versiones de este himno desde el Barroco hasta la actualidad, algunos de los más conocidos son los de G. F. Haendel (1685-1759), H. Purcell (1659-1695), M-A. Charpentier (1643-1704), W.A. Mozart (1756-1791), J. Haydn (1732-1809) o G. Verdi (1813-1901). En las catedrales era obligación de los maestros de capilla componer un Te Deum cada vez que se celebraba un acontecimiento importante. En España además era costumbre interpretar un Te Deum en los acontecimientos civiles relevantes, como las

---

<sup>1243</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 210 Sign. 07258, 30-7-1851, fol.52v. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 227.

coronaciones, las bodas reales, nacimientos de infantes o victorias militares entre otros<sup>1244</sup>.

Los nacimientos de los hijos de los duques no fueron las únicas ocasiones en que se celebró un *Te Deum* de acción de gracias en la Catedral dedicado a algún miembro de la familia. En otras ocasiones estuvieron dedicados al feliz restablecimiento de la salud después de alguna enfermedad. El profesor del Instituto Provincial y maestro de la Sociedad Filarmónica sevillana Ángel Marcucci compuso en 1864 un *Te Deum* por el restablecimiento de la salud del duque (Fig. 69)<sup>1245</sup>. La obra se interpretó el domingo 10 de julio de 1864 en la Catedral de Sevilla, después de la misa mayor dominical. Así se acordó en el cabildo del día 6 de julio: “se cantará el domingo próximo después de la Misa mayor, un solemne *Te deum* en acción de gracias por el restablecimiento de la salud del Serenísimo Señor Duque de Montpensier; y que se ponga en conocimiento de Excelentísimo Ayuntamiento”<sup>1246</sup>.



Figura 69. MARCUCCI, Ángel. *Te-Deum*, Dedicado al feliz restablecimiento de Su Alteza Real El Serenísimo. Señor Duque de Montpensier, Infante de España. Sevilla, 1864. Portada. BICGC. 635 FO.

<sup>1244</sup> Ejemplo significativo de esto fue el *Te Deum* de acción de gracias que se interpretó en la iglesia del Carmen de Cádiz el día 19 de marzo de 1812 después de la firma de la Constitución de 1812 en el oratorio de San Felipe. El compositor de la obra fue Nicolás Zabala (Sevilla ¿?- Cádiz 1829), el maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, quien pertenecía a una familia de músicos sevillanos vinculados a la Catedral y a la iglesia del Salvador. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *El Te Deum de 1812 en Cádiz. El día de la Constitución*. (Transcripción y estudio). Cádiz, Universidad de Cádiz, 2012.

<sup>1245</sup> MARCUCCI, Ángel. *Te-Deum*, Dedicado al feliz restablecimiento de Su Alteza Real El Serenísimo. Señor Duque de Montpensier, Infante de España. Sevilla, 1864. BICGC, 635 FO. Angelo Marcucci podría ser el mismo, o familiar, del bajo soprano que formaba parte de los cantantes de la capilla musical de corte de la reina María Luisa de Sajonia. *Almanacco di corte*. Vol. 17. Lucca, Tipografia Giusti, 1847, pág. 138.

<sup>1246</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 217, Sign. 07265, 6-7-1864, fol. 49v. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 322.

En octubre de 1862, coincidiendo con la visita oficial que la reina Isabel II hizo a Sevilla y a petición de ella, se organizó en la Catedral una misa solemne el día de San Francisco, onomástica del rey consorte Francisco de Asís. El ceremonial se organizó previamente desde el cabildo con todo el protocolo que la regia ocasión requería:

Se leyó un parte telegráfico dirigido por el *Excelentísimo. Señor* Mayordomo Mayor de *Su Majestad* la Reina en la noche de ayer desde Cádiz participando al *Señor* Deán que *Sus Majestades* desean que en día de mañana en celebridad de los días de *Su Majestad* el Rey se cante en el Altar del trascoro una Misa de Concepción a la que asistirán *Sus Majestades*, bailando los Seises también si fuera posible. El Cabildo acordó que se hiciese todo del mejor modo, conforme a los deseos de *Sus Majestades* encargándose de su ejecución los *Señores* Mayordomos de Fabrica y Diputados de Sagradas Ceremonias, y comisionando al *Señor* Deán para que invite al *Excelentísimo Señor* Nuncio de Su Santidad para que cante la Misa caso de que *Sus Majestades* quisieran que se celebre de Pontifical, y que se invite al *Excelentísimo* Ayuntamiento<sup>1247</sup>.

No deja de ser llamativo el interés de la reina en ver bailar a los seises de la Catedral en un día fuera de los establecidos protocolariamente para ello, seguramente debido a las referencias que le habían llegado de estos bailes tan arraigados en Sevilla. Igualmente lo es que desde el cabildo se organizase todo con el mayor realce posible y con una total sumisión a la reina. Finalmente, los seises bailaron y cantaron unos villancicos, y la reina hizo llegar al cabildo la petición de una copia de las partituras.

#### VILLANCICOS

Se dio cuenta de que el siete del actual se celebró Cabildo al Águila en que se leyó una carta del *Señor* Deán dirigida desde Madrid, al *Señor* Maestrescuela, dándole cuenta de que había sido entregada a *Su Majestad* la Reina la reliquia de San Fernando, y pidiendo copia de los Villancicos cantados delante de *Su Majestad* el día de San Francisco en esta Santa Iglesia. El Cabildo quedó enterado con satisfacción y encargó a los *Señores* Mayordomos de Fabrica que inmediatamente dispongan se saque la citada copia<sup>1248</sup>.

El cabildo no tardó más que dos días en tener las copias lujosamente encuadernadas y dispuestas para ser entregadas a la reina:

#### VILLANCICOS

---

<sup>1247</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 216 Sign. 07264, 3-10-1862, fol.94v. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 299-300.

<sup>1248</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 216 Sign. 07264, 10-11-1862, fol.105. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, págs. 300.

Los Señores Contadores Mayores presentaron la copia de la Música de los Villancicos cantados por los Seises ante *Sus Majestades* y *Altezas* el día de San Francisco para enviarlos a *Sus Majestades*; se acordó que se encuadernara la citada copia de la mayor manera posible y cual correspondiera, y se remitiera al Señor Deán para que la entregara<sup>1249</sup>.

De este acto es significativo el despliegue de medios hecho desde el cabildo catedralicio con la familia real. Pero lo más destacable es el interés de la reina por la música interpretada y la petición de una copia de esta. De aquí se deduce que no era costumbre generalizada el regalo de las copias de las partituras musicales, sino que a veces era ella quien las reclamaba. Esta obra se conserva, con las mejores encuadernaciones de la época, en la biblioteca de Isabel II ubicada en el Palacio Real<sup>1250</sup>. Se puede establecer un paralelismo, en este sentido, con la cantidad de obras, lujosamente encuadernadas, dedicadas a la infanta Luisa Fernanda y a Antonio de Orleans que se conservan en el FO: es probable que ellos también solicitasen copia de las respectivas partituras interpretadas en su honor.

#### 4.3. LOS DUQUES DE MONTPENSIER Y LAS HERMANDADES SEVILLANAS

Las hermandades sevillanas habían sido seriamente castigadas por la desamortización realizada en Sevilla los años precedentes a la llegada de los duques de Montpensier<sup>1251</sup>. Muchas de ellas se quedaron sin sedes y sin iglesias que acogiesen a sus titulares, este fue el caso de la Estrella, las Siete Palabras, la Lanzada o la Pasión, entre otras. La presencia de los duques en la ciudad supuso un nuevo impulso para el mundo cofrade sevillano. Los duques, en especial la infanta Luisa Fernanda, vivían con fervor la Semana Santa sevillana, asistían el Miércoles Santo en la Catedral al rompimiento del velo, a las tinieblas y al Miserere de Eslava<sup>1252</sup>. El Jueves Santo tenía lugar en el Palacio

---

<sup>1249</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 216 Sign. 07264, 12-11-1862, fol.109. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit., pág. 301.

<sup>1250</sup> La plantilla utilizada es la de coro de tres voces soprano, un fagot, una flauta, dos oboes, dos cornetas, dos violines, una viola y un contrabajo. MÁRQUEZ Y RAMÍREZ, Antonio. *Partituras de los villancicos bailados por los seises de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla ante Sus Majestades y Altezas el día 4 de octubre de 1862*. RBP, MUS/MSS/1605.

<sup>1251</sup> Existe un grupo de investigación, el GIESRA, creado en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla y formado por especialistas en Antropología Social e Historia, que, desde un punto de vista interdisciplinar, estudia el comportamiento religioso, los rituales y las instituciones religiosas en el contexto socio-cultural que las rodea. Sobre la situación de las hermandades después de la desamortización puede consultarse: HURTADO SÁNCHEZ, José (ed.). *Religiosidad popular sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla- Universidad de Sevilla, 2000.

<sup>1252</sup> El Miserere que Hilarión Eslava compuso para la Catedral de Sevilla en 1835, se ha venido representando con continuidad desde entonces hasta nuestros días.

de San Telmo el lavatorio de pies a doce mujeres y doce hombres pobres, esta ceremonia era realizada por los duques; y desde su llegada a Sevilla presenciaron las procesiones de las hermandades desde la Casa Consistorial del Ayuntamiento<sup>1253</sup>.

En varias de ellas los duques fueron nombrados hermanos mayores honoríficos, este fue el caso de las hermandades del Gran Poder, la Paz, la Soledad, Pasión, Nuestra señora de la Salud, la O, Montserrat o la Quinta Angustia. Este hecho repercutió en un incremento de sus recursos económicos, pues, por una parte, los duques aportaban donativos y, por otra, su presencia incitaba el incremento de hermanos en la cofradía. En consecuencia, propiciaba un mayor realce de las funciones principales a las que asistían los duques, y a los quinaros y septenarios previos a la Semana Santa de estas hermandades. Para estas funciones, las hermandades encargaron obras para coro y orquesta a los compositores más relevantes del momento. Una de estas hermandades fue la de la Quinta Angustia, para la cual compusieron en años sucesivos *Quinaros* Juan Bautista Romero y Gante (1851), Hilarión Eslava (1852), Mariano Courtier (1853) y Eugenio Gómez (sin fecha en el manuscrito). Además, la Quinta Angustia, según consta en su archivo, es la primera hermandad sevillana a la que se le dedicó una marcha, la *Marcha fúnebre*, Op. 2, obra compuesta en 1868 para piano por Rafael Cebreros Bueno e instrumentada para banda por Silverio López Uría<sup>1254</sup>. Son también los años de composición de la mayoría de las obras de este tipo de otras hermandades de la ciudad, siendo probablemente una consecuencia de la estancia de los duques, más que fruto de la presencia de algunos compositores concretos. En el año 1851, para dar más realce a la función principal del Quinario de la hermandad, solicitó al cabildo catedralicio una misa de Hilarión Eslava para interpretarse en la función junto con el Quinario. A la vez, manifestó su intención de contar con los seises y con el maestro de capilla de la catedral como director de la orquesta:

#### FUNCIÓN HERMANDAD DE LA QUINTA ANGUSTIA

Se leyó una exposición de la Hermandad del Sagrado Descendimiento de *Nuestro Señor* Jesucristo y Quinta Angustias solicitando que para solemnizar las funciones matutinas que en la Iglesia de San Alberto ha de celebrar en el Quinario que dedica a sus sagradas Imágenes tutelares, espera que el Cabildo le facilite la Misa compuesta por D. Hilarión

---

<sup>1253</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs 141-144.

<sup>1254</sup> AHQAS. La marcha está dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia. Se estrenó en 1868 por la Banda de Música del Regimiento de Infantería Bailén n° 24, tras el paso de la cofradía.

Eslava para oficiarla en la fiesta principal que tendrá efecto el día 2 de Febrero próximo, pudiendo ser dirigida por el Maestro de Música de esta Santa Iglesia o alguno de sus auxiliares; permitiendo que a la expresada función asista el Coro de Seises, y el Cabildo accedió a dicha solicitud, mandando de que en el caso de que D. Ambrosio Sanchís no pueda o no tenga por conveniente asistir a la expresada función, se encarguen los papeles de la expresada Misa, al que lo está en la enseñanza de los Seises para que los dirija y devuelva al Archivo concluida la función<sup>1255</sup>.

También participaba la capilla musical de los Montpensier en eventos importantes organizados por ellos en iglesias de la ciudad. Este fue el caso de una misa que los duques de Montpensier dedicaron en la iglesia de San Isidoro, el día 16 de febrero de 1852, para festejar el restablecimiento de la salud de la reina Isabel II tras el atentado que sufrió de manos de Merino. En ella se interpretó un *Te Deum*, una *Misa* de Francisco Andreví y otras obras religiosas de Mariano Courtier y Juan Álvarez. Para la ocasión se contó con la orquesta de la capilla del Palacio de San Telmo, dirigida por Eugenio Gómez, maestro de la capilla musical de los duques en ese momento, aumentada para la ocasión con un mayor número de músicos.

De Sevilla nos dicen que el día 16 se celebró en la iglesia San Isidoro la misa y Te-Deum que *Sus Altezas Reales* los duques de Montpensier dedicaban a la Virgen de la Salud, en acción de gracias por el restablecimiento de su augusta hermana la reina Isabel. Una inmensa concurrencia, además de las corporaciones civiles y militares, ocupaba el templo, hasta el extremo de no poder penetrar nadie. La brillante orquesta, aumentada con mayor número de profesores de los que asisten a la capilla del palacio de San Telmo, y dirigida por el maestro de su Alteza Real, la señora Infanta, don Eugenio Gómez, ejecutó la misa del maestro Andreví y algunos motetes, composiciones de don Mariano Courtier y de don Juan Álvarez. La función concluyó a la una y cuarto, habiendo sido el orador el presbítero don José Rafael de Góngora. El templo se hallaba profusamente iluminado, y la imagen adornada de ricos diamantes<sup>1256</sup>.

Aunque en un principio puede causar extrañeza el hecho de que esta misa de acción de gracias por el restablecimiento de la salud de la reina no se hubiese celebrado en la catedral existe una explicación que lo justifica. Los duques eran hermanos honoríficos de la Hermandad de Nuestra Señora de la Salud y protectores de la Hermandad de las Tres caídas, ambas con sede en la iglesia de San Isidoro. Además, de

---

<sup>1255</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 210, Sign. 07258, 24-1-1851, fol.7v. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit., págs. 223-224.

<sup>1256</sup> “Noticias de interior”, *La España*, (1852), nº 1.196, 22/2/1852, pág.1.

esta última hermandad la Hermana Mayor y Patrona Perpetua era la reina Isabel II<sup>1257</sup>. La música fue interpretada por una orquesta formada por la capilla musical de los Montpensier ampliada para la ocasión por otros músicos, probablemente provenientes de la Catedral o de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Esto se explica por la importancia del evento y porque las dimensiones de la iglesia de San Isidoro, en contraposición con la de la capilla del Palacio de San Telmo, lo permitían. Se interpretaron obras de Francisco Andreví, quien ocupó el puesto de maestro de capilla de la Catedral entre junio y agosto de 1830, de Mariano Courtier, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica sevillana y concertino de la capilla musical de los duques y de Juan Álvarez, que debía ser un músico vinculado con la parroquia de san Isidoro. En el caso de Courtier, no deja de ser significativo que un violinista y director de orquesta compusiese motetes, una antigua forma musical que, aunque no estaba en desuso, su composición estaba asociada a los puestos de maestro de capilla y organista catedralicios.

#### 4.3.1. *Las obras de Eugenio Gómez para la hermandad de la Quinta Angustia*

A partir de 1848, los Duques de Montpensier eran hermanos mayores honoríficos de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, hecho que supuso un momento de esplendor de la hermandad. Esto motivó que en años sucesivos se encargase la música para el Quinario de la Quinta Angustia a compositores relevantes. En el diario del año 1851 de la *Crónica sevillana* de Félix González de León se anuncia la interpretación con coro y orquesta del *Quinario* de Juan Bautista Romero y Gante<sup>1258</sup>. Por otra parte, en el AHQAS también se conserva un *Quinario* compuesto por Eslava en 1852 y *Música de las Coplas del Descendimiento y Quinta Angustia*, obra de Mariano Courtier fechada en 1853<sup>1259</sup>.

Según Álvarez Cañibano, para esta hermandad Eugenio Gómez compuso tres obras: *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores*, para coro con acompañamiento de piano (1852), *Stabat Mater* para voz y piano (1853) y *Meditación religiosa* para piano (1853)<sup>1260</sup>. En la actualidad, solamente se conserva en el AHQAS la primera de ellas.

---

<sup>1257</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 193-210.

<sup>1258</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix, *Crónica sevillana 1800-1853*, *Op. Cit.*, vol. XXV, tomo 55, cartel nº 2.

<sup>1259</sup> Evidentemente se cometió un error al realizar el inventario y se trata del compositor y director Mariano Courtier no Courtín.

<sup>1260</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, págs. 714-715.



Aunque Gómez no era hermano de la cofradía de la Quinta Angustia de Sevilla, era el encargado de dirigir los cultos de esta Hermandad y tocar el armónium, u órgano expresivo, y el piano. Este fue el motivo de la composición de estas tres obras para la hermandad. De mismo modo, la amistad de Gómez con Hilarión Eslava y Mariano Courtier debió ser el nexo para que la hermandad les encargase Quinarios a estos dos compositores. Eslava acabó siendo hermano de la Quinta Angustia, pero diecinueve años después de componer obras para la corporación<sup>1261</sup>.

*Coro y letrillas para el Septenario de Dolores. Con acompañamiento de Piano; compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por Eugenio Gómez*<sup>1262</sup>. *Organista 2º de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla* es una obra para coro, dos tiples, contralto, tenor y bajo, con acompañamiento de piano.

El manuscrito general y las *particellas* de las voces se encuentran en el AHQAS con la signatura LEG.D. No obstante, por error la obra está catalogada entre las obras de culto con el número 3, atribuida a “Benito Gómez, organista segundo de la Catedral de Sevilla. Siglo XIX”. El error en el nombre queda aclarado en el momento en que se ve la partitura firmada por Eugenio Gómez. El manuscrito está firmado sin fecha por su autor y tampoco constan fecha de composición ni de estreno en la hermandad. A pesar de que Antonio Álvarez Cañibano cita la obra con fecha de 1852, es más probable que la fecha de composición fuese entre 1848 y 1850. En los años 1851, 1852 y 1853, como antes se ha señalado, se representaron los quinarios de Romero y Gante, Eslava y Courtier. Además, en la hermandad consta que desde 1854 se volvió a interpretar el Quinario de Eslava, obra que ha sido interpretada con continuidad hasta la actualidad. Como es prácticamente inviable que la hermandad hubiese encargado la composición del Quinario a dos autores el mismo año, la fecha del estreno de la obra de Eugenio Gómez debe estar entre 1848 y 1850.

La estructura formal de la obra, con acompañamiento de piano, se basa en la alternancia de siete coplas con siete estribillos. Las estrofas o coplas son partes solistas cantadas a dúo por dos tiples, con letra y música diferentes para cada una de ellas, y el

---

<sup>1261</sup> OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Op. Cit.*, págs. 193-210.

<sup>1262</sup> “Real, Antigua e Ilustre Hermandad y cofradía de nazarenos del Sagrado Descendimiento de Ntro. Sr. Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima” es el nombre de la conocida popularmente en Sevilla como Hermandad de la Quinta Angustia. Tiene su sede en la iglesia de la Magdalena y procesiona en la tarde del Jueves Santo.

estribillo, que se repite siempre igual, es para coro a cuatro voces. La obra está en Sol menor y las indicaciones de tempo y carácter son *Andante sostenuto* para las coplas y *Allegretto* para el coro. Resulta interesante que el acompañamiento se vincule con el piano, y no con el órgano o el armonio. La hermandad de la Quinta Angustia tenía su sede en el antiguo convento de San Pablo, que contaría en estas fechas con los dos órganos que existen actualmente. Aunque es posible que el más antiguo de ellos estuviera fuera de uso, parece claro que el construido en el lado de la Epístola a principios de siglo debía seguir en funcionamiento<sup>1263</sup>.

*Coro y letrillas con orquesta, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por el maestro H. Eslava y arregladas por E. Gómez*<sup>1264</sup>.

También hizo una transcripción para coro con acompañamiento de flauta, clarinete, contrabajo y piano del Quinario con orquesta compuesto por Hilarión Eslava para la Hermandad de la Quinta Angustia. La obra original *Coro y letrillas con orquesta*, compuesta y dedicada a la Cofradía de la Quinta Angustia, requería coro, órgano y orquesta, por lo que la versión de cámara que hizo Gómez facilitaba la interpretación de la obra al requerir menos instrumentistas.

Es una transcripción para coro a cuatro voces con acompañamiento de flauta, clarinete, contrabajo y piano del Quinario con orquesta compuesto por Hilarión Eslava para la Hermandad de la Quinta Angustia en 1852. La partitura original de Eslava requería coro, orquesta y órgano, por lo que es de suponer que la transcripción de Gómez, al usar una plantilla instrumental más reducida, hacía más viable la interpretación de la obra. Original y transcripción se encuentran igualmente en el AHQAS. Ambos están catalogados como *Quinario* de H. Eslava, sin que en el archivo exista referencia alguna de la transcripción que E. Gómez hizo de la obra. La fecha de la obra de Eslava que consta en la hermandad es 1852. Anecdóticamente, la obra se sigue interpretando en la actualidad con la versión de Gómez, aunque se le conoce como el *Quinario* de Eslava.

---

<sup>1263</sup> AYARRA JARNÉ, José Enrique. *Órganos de la provincia de Sevilla. Op. Cit.*, págs. 386-388.

<sup>1264</sup> En el original de Eslava se puede leer el título manuscrito *Coplas o Letrillas al Señor del Descendimiento y coplas a dúo de tenor y bajo con orquesta* y la fecha 1852. En cambio, la transcripción de E. Gómez, sin fecha, lleva por título *Coro y letrillas con Orquesta compuestas y dedicadas a la cofradía de la Quinta Angustia* por el maestro H. Eslava y arregladas para el melodium, con flauta, clarinete y contrabajo por Eugenio Gómez. La diferencia entre los títulos hace dudar que exista relación entre ambas obras; no obstante, la comparación de ambas partituras, transcripción y original, permite comprobar que se trata de la misma música.

La obra está escrita en Mi bemol mayor para voces y un pequeño grupo instrumental: melodium, flauta, clarinete y contrabajo. La estructura de la obra alterna las estrofas o letrillas, a dúo para tenor y bajo solistas con acompañamiento de melodium, flauta, clarinete y contrabajo, con el estribillo interpretado por el coro a cuatro voces con el mismo acompañamiento instrumental. Las letrillas varían el texto y la línea melódica de los solistas mientras que el estribillo cantado por el coro se repite siempre igual. De nuevo resulta interesante el cambio realizado por Gómez de la parte de órgano a una de piano. Aunque no realizó modificaciones en la partitura, muestra un intento por la utilización del piano en las celebraciones litúrgicas, práctica nada habitual en el momento hasta lo que se conoce.

#### 4.4. LOS BAILES EN SAN TELMO

Después de haber sido prohibidos durante la época absolutista de Fernando VII, en la primera etapa del reinado de Isabel II resurgen los bailes de máscaras, que se organizaban en cafés, teatros, sociedades<sup>1265</sup> y residencias particulares. Hasta 1837, fecha de la creación del Liceo madrileño, la aristocracia solía asistir al baile de máscaras del gran salón de Santa Catalina<sup>1266</sup>. En el Teatro Real de Madrid se programaban bailes, especialmente durante el carnaval los bailes de máscaras eran muy concurridos. Juan Mollberg (1819-1866)<sup>1267</sup> dirigía una orquesta de unos ochenta músicos y duraban hasta el amanecer, terminando con el galop a la luz de las bengalas. También se organizaban brillantes bailes en la residencia de María Cristina y en casas de la aristocracia y la incipiente burguesía. Estos bailes, además de ser un acontecimiento social y lúdico, eran el escenario donde se cerraban muchos negocios. El protocolo indicaba que el primer rigodón lo bailaba Isabel II con el presidente del consejo de ministros<sup>1268</sup>.

El repertorio de estos bailes de las clases más elitistas sucumbió a la influencia extranjera. De este modo, rigodones, valeses, polkas, mazurcas, galop, etc, considerados

---

<sup>1265</sup> Se puede consultar como eran los bailes de máscaras en el Liceo de Madrid en PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 265-270.

<sup>1266</sup> DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.

<sup>1267</sup> Juan Mollberg violinista y director de orquesta alemán que desarrollo buena parte de su carrera en Madrid. Fue director de orquesta del madrileño Teatro Novedades en la década de 1860 y compositor de zarzuelas. GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 211-224.

<sup>1268</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

más refinados, desplazaron a los aires nacionales. Mientras tanto, los bailes nacionales como la jota, la cachucha o el bolero, encandilaban al público parisino e incitaban a recorrer España a los viajeros románticos en busca del exotismo<sup>1269</sup>. No faltaban voces que se elevaban en defensa del baile español, como fue el caso del costumbrista de la época Martínez Villegas:

Confieso mi pecado; el rigodón será muy bueno, pero no me gusta; la mazurca será invención de un genio de la danza, pero no me peto; el galop, el britano, las italianas, la misma polka universalmente celebrada, serán bailes divinos, pero no me llaman. Lo que yo deseo, cuando acabo de ver una comedia, no es ver salir a un hombre muy serio a hacer juegos de pies con el baile inglés ni la gavota, sino oír aquel repiqueteo de castañuelas que me levanta de la luneta preluando las inexplicables gracias del fandango. Algunos dirán que tengo mal gusto, que no pertenezco al gran tono; qué sé ya lo que dirán. Pero yo me río de todo<sup>1270</sup>.

Aunque antes de la llegada a Sevilla de los duques de Montpensier ya se organizaban bailes en el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y en la Sociedad Filarmónica sevillana, sin duda su presencia contribuyó a un mayor realce de estos. De este modo, y paralelamente a lo que acontecía en la corte, una vez instalados en el Palacio de San Telmo, fueron frecuentes los bailes organizados por los duques, para los que escribían obras exprofeso los músicos locales (Fig. 70).

---

<sup>1269</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1270</sup> DÍAZ PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en la España romántica*. Madrid, EDAF, 1993, pág. 160. Citado en DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.



Figura 70. LAURENT, Jean (1816-1886). *Gran Galería-Salón de Fiestas del Palacio de San Telmo*. Fotografía. Colección Duque de Segorbe. Sevilla.

Este fue el caso de Silverio López Uría, director de la orquesta del Teatro de San Fernando de Sevilla. En marzo de 1854 se contó con su presencia como director de la orquesta para el baile de disfraces organizado por los duques en San Telmo<sup>1271</sup>. Para esta ocasión compuso *La Corona de España, Tanda Histórica de Rigodones* (Fig. 71) y *El Puente de Sevilla, Tanda de Valses para piano* (Fig. 72), que, entre otras danzas, se interpretaron en la velada. Era usual la composición de los bailes de salón en tandas que se interpretaban de manera consecutiva, como es el presente ejemplo de López Uría. La más frecuente era la tanda de valeses que consistía en una agrupación de valeses encadenados tonalmente, precedidos por una introducción y con una coda en la que se re-exponen los motivos principales de los valeses<sup>1272</sup>. Las obras se editaron anunciando a Silverio López Uría como “Director de Orquesta del palacio de *Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier*”<sup>1273</sup>.

<sup>1271</sup> “Crónica de las Provincias”. *El Clamor público*. 4/3/1854, página 3.

<sup>1272</sup> VAZQUEZ TUR, Mariano José. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. En *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 225-248.

<sup>1273</sup> LÓPEZ URÍA, Silverio. *La Corona de España, Tanda Histórica de Rigodones*, compuesta para los bailes del Palacio de San Telmo; *El Puente de Sevilla, Tanda de Valses para piano*. BICGC. FO

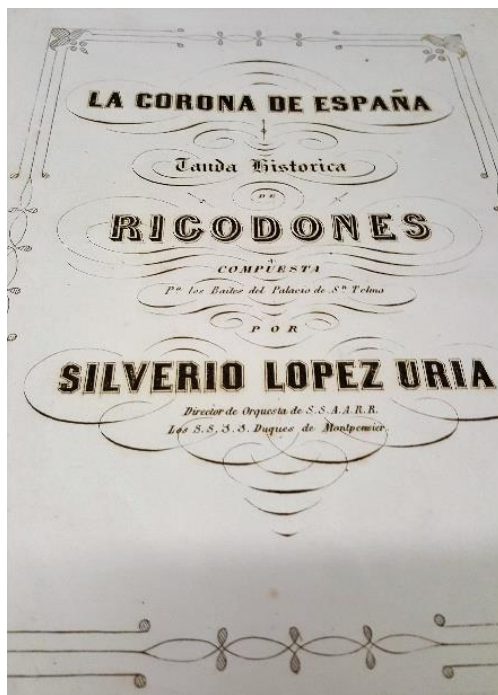


Figura 71. LÓPEZ URÍA, Silverio. *La Corona de España, Tanda Histórica de Rigodones*, compuesta para los bailes del Palacio de San Telmo. Portada.



Figura 72. LÓPEZ URÍA, Silverio. *El Puente de Sevilla, Tanda de Valses para piano*, compuesta para los bailes del Palacio de San Telmo. Portada.

La noticia se difundió primero en la prensa local *El Regenerador* y posteriormente pasó a la prensa nacional en *El Clamor público*:

CUESTIÓN IMPORTANTE. - *El Regenerador*, periódico moderado de Sevilla trae por primer artículo de fondo en su parte editorial, unos memorándums acerca de la más vital de cuantas cuestiones se agitan en esta época azarosa. Su título es: baile de trajes en el palacio de San Telmo. Después de hacer el periódico andaluz una larga, circunstanciada,

minuciosa, interesante, magnífica y hasta romántica descripción del baile, concluye enumerando con sus correspondientes epígrafes las piezas tocadas por la orquesta en la forma que sigue:

Rigodones. *España* de don Silverio López Uría; *La Maga* de don Silverio López Uría; *Paquita* de Musard; *La Retour a la Montagne* de Lefobure-Welly; *La hija del Regimiento* de Musard.

Valses. *María Luisa*, por B; *Las tres princesas* de don Silverio López Uría; *La Esmeralda* de Bosisio; *El puente de Sevilla* de don Silverio López Uría; *La Aurora* de Ávila.

Polkas. *Homenaje a Sevilla* de Konski; *Las damas de Varsovia* de Bosisio; *Los cinco sentidos* de Schotzdopole.

Polkas-Mazurkas. *Dolores* de Espín; *Diana* de Moré; *Rigoletto* de don Silverio López Uría.

Redowas. *Magnolia* de N; *El violín del diablo* de Saint-León; *Olga* de Telbecq.

Schotischs. *Ángela* de Espín; *La Sevillana* de don Silverio López Uría; *De la Elegancia* de Allú.

Contradanza habanera. *La Criolla*.

Galop. *Los Venecianos* de Lanner<sup>1274</sup>.

Lo primero que llama la atención de este programa es la ausencia del maestro de capilla de los duques, Eugenio Gómez, sustituido por Silverio López Uría en esta ocasión. El motivo debía proceder de las necesidades del ceremonial catedralicio. Tras la jubilación del organista primero, Manuel Sanclemente, Gómez era el único organista de la Catedral, por lo que debía estar desbordado de trabajo. De ello se había quejado al cabildo, solicitando que se buscara una solución<sup>1275</sup>. Lo segundo es la selección de danzas, agrupadas en tandas, de diferentes países europeos: el rigodón francés, el vals y el chotis austríacos, la polka y la mazurca polacas, el redowa checoslovaco y la contradanza o habanera sudamericana. El programa es un reflejo de las danzas que estaban de moda en las cortes europeas y puede observarse que, al igual que ocurría en Madrid, se inició con una tanda de rigodones, probablemente el primero de ellos bailado por Luisa Fernanda como mandaba el protocolo cortesano, y concluyó con el Galop. Por último, es significativa la actitud del periodista del *Clamor Público*, tachando la reseña de *El Regenerador* de excesivamente centrada en los aspectos sociales y ornamentales

---

<sup>1274</sup> “Crónica de las Provincias”. *El Clamor público*. 4/3/1854, página 3.

<sup>1275</sup> A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 212, Sign. 07260, 22-12-1853, fol.62. En MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*. Vol. V, 1831-1938. *Op. Cit.*, pág. 242.

del evento, cosa que por otra parte hacía la mayoría de la prensa de la época, para centrarse estrictamente en lo musical.

Este baile de disfraces en Sevilla es fiel reflejo del ambiente lúdico que se vivía en Madrid durante el Carnaval. Si en la corte fueron famosos los bailes de Narvaez, el marqués de Miraflores, la duquesa de Medinaceli y la condesa de Montijo<sup>1276</sup>, en la capital hispalense, además de los bailes de máscaras de San Telmo, la aristocracia y la incipiente alta burguesía rivalizaban organizándolos en sus casa-palacios<sup>1277</sup>. Los mismos duques de Montpensier participaban en los bailes de las dos ciudades. En el catálogo de 1866 de las obras de arte pertenecientes a los Montpensier consta la existencia de unos retratos al óleo del duque de Montpensier con traje de moro argelino y de la infanta con traje de judía de Tánger. Los cuadros documentan el baile de disfraces que se celebró en el palacio madrileño de Cervellón organizado por los duques de Fernán Núñez en 1863 para la nobleza española (Fig. 73 y Fig. 74)<sup>1278</sup>. Ese mismo año tuvo lugar en Sevilla un sonado baile de máscaras que comenzó en la casa del duque de Medina de las Torres, para continuar en la del conde de Montelirios y finalizar en la del conde del Águila<sup>1279</sup>.

---

<sup>1276</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

<sup>1277</sup> LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España. Op. Cit.*, pág. 235.

<sup>1278</sup> Los cuadros y los disfraces de los duques formaron parte de la exposición La Moda en el siglo XIX como muestra de la vida lúdica y distendida que se vivía en la corte. *La moda en el XIX*. Catálogo de la exposición. Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, 2007-2008. [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/MACSE moda en el xix.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/MACSE%20moda%20en%20el%20xix.pdf). [Consultado 27-12-2017]

<sup>1279</sup> LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España. Op. Cit.*, pág. 139.





Figura 73. SÁNCHEZ DÍAZ, Leopoldo (1830-1900). *Retrato de la infanta duquesa de Montpensier en traje de judía de Tánger* (1863). Óleo sobre lienzo, 48, 26 x 30,48 cm. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, E07540.



Figura 74. SÁNCHEZ DÍAZ, Leopoldo (1830-1900). *Retrato del infante duque de Montpensier en traje de moro argelino* (1863). Óleo sobre lienzo, 48, 26 x 30,48 cm. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, E07541.

Estas fiestas auspiciadas por diferentes familias nobiliarias permitieron introducir nuevas modas musicales y con ellas también nuevos instrumentos. Músicos como

Eugenio Gómez liderarían este cambio desde la dirección de la capilla de los duques, pero probablemente, sus colaboraciones e influencia pudo llegar mucho más allá, alcanzando quizás a fiestas organizadas por la élite cultural local. Desgraciadamente, la documentación sobre este particular es escasa, dificultando una aproximación más profunda. La presencia de los duques en Sevilla contribuyó al asentamiento entre la aristocracia y burguesía de la ciudad de los bailes cortesanos durante el siglo XIX. Prueba de ello es la mazurca *Violeta. Mazurca brillante para piano* compuesta por José Font (1840-1898) en 1878. La obra está dedicada a la reina María de las Mercedes de Orleans, hija de los duques de Montpensier y casada con su primo el rey Alfonso XII<sup>1280</sup>.

#### 4.5. LAS VELADAS MUSICALES Y LAS SERENATAS EN SAN TELMO

Desde que los duques de Montpensier se instalan en Sevilla, también era frecuente la organización de conciertos al aire libre o veladas musicales en las escalinatas del Palacio de San Telmo o en sus salones interiores, donde sí se interpretaba música cortesana. Sin duda existía en el duque la intención de rivalizar con la corte de Madrid en la organización de este tipo de eventos. El motivo más frecuente era la visita a palacio de una personalidad ilustre, alguna efeméride real, o bien que en el teatro actuaba un instrumentista o cantante de prestigio, el cual era invitado a actuar también en palacio. Para estas ocasiones se adornaban lujosamente la escalinata y los salones del palacio, y la celebración constaba de un concierto, una recepción y una elaborada cena que a veces continuaba con un baile hasta altas horas de la noche.

En 1853 la cantante Cristina Villó, soprano cuya presentación en el Teatro Principal de Sevilla había sido en 1842<sup>1281</sup>, y el tenor Sinica actuaban en el Teatro San Fernando como refuerzo de la compañía de ópera de esa temporada. Se aprovechó la ocasión para invitarles a actuar en el palacio. El diario *La España*<sup>1282</sup>, en su sección de interior, se hace eco de la noticia, aparecida en el diario *La Paz* de Sevilla, del baile que organizaron los duques de Montpensier el 23 de abril de 1853 en el palacio de San Telmo. El hecho de que la noticia aparezca en la prensa nacional prueba una vez más la difusión de todo lo referente a la familia real y, por extensión, de sus músicos. En la crónica se describen las vestimentas de los asistentes, el baile, la comida que se ofreció y el programa

---

<sup>1280</sup> FONT, José. *Violeta. Mazurca brillante para piano*. Madrid, Romero y Marzo, 1878. MC/23/42 B.N.E.

<sup>1281</sup> H.M.S. *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año I, (1842), nº 5, pág. 3.

<sup>1282</sup> Diario nacional que se publicó en Madrid entre 1848 y 1868. Surgió como continuación del diario El Español con Pedro Egaña y Francisco Navarro al frente.

musical que se interpretó. Acompañaron al piano a los cantantes Eugenio Gómez, maestro de capilla de los duques, y Vincente Schira, maestro de la compañía de ópera del Teatro San Fernando esa temporada<sup>1283</sup>. En el programa destaca la participación de la famosa soprano Cristina Villó. Como era de esperar dada su presencia, el programa fue eminentemente operístico. En la siguiente tabla se inserta el programa de la velada (Fig. 75):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Dúo de <i>L'Elixir D'Amore</i>	Donizetti	Sres. Sínico y Assoni
Aria de <i>Don Giovanni</i>	Mozart	Sra. Cruz de Gassier
<i>Romanza nueva</i>		Sra. Cristina Villó (voz) y Eugenio Gómez (piano)
Dúo de <i>La Reine de Chipre</i>	Jacques Fromental Halévy	Sres. Gassier y Sínico
<i>Romanzas</i> de Cristophe Colomb	Félicien David	Sra. Cruz de Gassier
Aria de <i>Le nozze di Figaro</i>	Mozart	Sr. Gassier
Dúo de <i>Le cantagorice Villane</i>	Valentín Fioravanti	Sra. Villó y el Sr. Assoni
Aria final con coro de <i>Le Prophéte</i>	Meyerbeer	Sr. Sínico
SEGUNDA PARTE		
<i>Romanza</i> de <i>Guillaume Tell</i>	Rossini	Sra. Cruz de Gassier
Aria de <i>l'Normanni</i>	Mercadante	Sr. Assoni
Duo de <i>Don Giovanni</i>	Mozart	Sra. Cruz de Gassier y Sr. Gassier
Aria de <i>Robert le diable</i>	Meyerbeer	Sra. Villó
5º <i>Romanza Il Pescador</i>	Donizetti	Sr. Sínico
Aria de <i>Tancredo</i>	Rossini	Sra. Cruz de Gassier
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	Sres. Gassier, Sínico y Assoni

Figura 75. Programa del baile que organizaron los duques de Montpensier el 23 de abril de 1853 en el palacio de San Telmo<sup>1284</sup>.

A pesar de contar con obras belcantistas italianas, la velada también incluyó números de óperas de los compositores franceses Jacques Fromental Halévy y Félicien David, del alemán Giacomo Meyerbeer y de W. A. Mozart. La elección del repertorio está fundamentada en la formación musical parisina de la soprano, de ahí la presencia de dos compositores franceses con escasa representación en el teatro de ópera sevillano. Junto con Cristina Villó también intervinieron el tenor Giuseppe Sinico, el barítono Mauro Assoni, la tiple Josefa Cruz de Gassier y el bajo Luis Gassier, cantantes de la compañía de ópera del Teatro San Fernando en la temporada de 1853<sup>1285</sup>.

En el programa anunciado en la prensa, la única obra que aparece sin el nombre del autor es *La Romanza nueva* que interpretó Cristina Villó acompañada por Eugenio

<sup>1283</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op. Cit., pág.165.

<sup>1284</sup> “Gacetilla de interior”, *La España*, (1853), nº 1.558, 30/4/1853, pag.1.

<sup>1285</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op. Cit., pág. 165.

Gómez. Al igual que pasaba con otras piezas para piano suyas interpretadas en el Liceo y la Sociedad Filarmónica Sevillana, es la única obra de todo el programa cuyo autor no se anuncia. Al igual que entonces, la explicación no debía ser otra que sus composiciones eran reconocidas por el público sevillano. A pesar de figurar en el inventario de obras de Gómez realizado por Álvarez Cañibano, este aria no se conserva en la actualidad<sup>1286</sup>.

Entre los conciertos organizados por los duques cabe destacar la serenata del día 12 de noviembre de 1856, para la que se anunció una orquesta con más de cien músicos, con el siguiente programa (Fig. 76):

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
<i>Sinfonía sobre la marcha real y aires españoles</i>	Gervaert	Orquesta
Coro y Canción de <i>El Trovador</i>		Orquesta
<i>Valses</i>	Lavinsky	Orquesta
Final de la ópera <i>El Trovador</i>		Orquesta
Obertura del <i>Sitio de Corintio</i>		Orquesta
El bolero de la zarzuela <i>Los diamantes de la Corona</i>		Orquesta
<i>Aire Andaluz</i>	Gondois	Orquesta
<i>Valses</i>	Lavinsky	Orquesta
Jota del <i>Sitio de Zaragoza</i>		Orquesta
Sinfonía de <i>Los diamantes de la Corona</i>	Auber	Orquesta
<i>Las Mollares Sevillanas</i>		Orquesta

Figura 76. Serenata organizada por los duques de Montpensier el día 12 de noviembre de 1856<sup>1287</sup>.

En la velada musical de 1853 anteriormente reseñada intervinieron cantantes acompañados por dos pianistas, por lo que se deduce que debió celebrarse en uno de los salones del palacio. En cambio, la intervención en esta ocasión de una orquesta tan amplia confirma que la serenata se interpretó al aire libre, probablemente en las escalinatas de entrada al palacio. De ser así, debió tocar la orquesta del Teatro San Fernando o de la Sociedad Filarmónica aumentada con alguna banda de la ciudad.

Por otra parte, la lectura de este programa interpretado en 1856 revela varios aspectos de la evolución musical habida en Sevilla durante esos años. En primer lugar, se anuncia el compositor de la mayoría de las piezas, algo que anteriormente no siempre ocurría, y es de suponer que en las obras que no se ponía el autor es porque este era sobradamente conocido por el público. En segundo lugar, y a pesar de la programación de una obertura de Rossini y fragmentos de *El Trovador* de Verdi, frente al dominio de

<sup>1286</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. *Op. Cit.*, pág. 715.

<sup>1287</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 109.

la ópera italiana en los programas de décadas anteriores, se interpretaron varias obras de compositores españoles: el bolero a *Dos Niñas que a vender flores*, cuarto número musical del segundo acto de la zarzuela en tres actos *Los diamantes de la Corona* de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), obra estrenada en 1854 en Madrid; *Aire Andaluz* de Hipólito Gondoís<sup>1288</sup> Jota del *Sitio de Zaragoza*, fantasía sobre temas militares compuesta por Cristóbal Oudrid en 1848; o *Las Mollares Sevillanas*<sup>1289</sup>. También se interpretó una obra de un compositor extranjero, pero de inspiración española. Es el caso de la *Sinfonía sobre la marcha real y aires españoles* del compositor belga Françoise Auguste Gevaert (1828-1908), quien estuvo afincado en Madrid algún tiempo. En realidad, debe tratarse de la *Fantasía sobre motivos españoles*, pues Gevaert no compuso sinfonías. La obra, dedicada a la reina, incluye la jota aragonesa y un final con la Marcha Real. Compuesta en 1850, se estrenó en el salón oriental del Palacio Real dirigida por Juan Mollberg<sup>1290</sup>. Estamos en el momento en que se empiezan a interpretar más obras de aire español en detrimento de las variaciones y fantasías brillantes sobre temas operísticos de las dos décadas anteriores.

Según Díez Huerga, tanto en Madrid como en provincias, en los bailes, los teatros y las veladas musicales privadas, los bailes foráneos sustituyeron a los nacionales. Esto fue extensivo desde los círculos aristocráticos hasta la media burguesía como muestra de buen gusto y exquisitez<sup>1291</sup>. Programas como el reseñado permiten comprobar que no fue así en Sevilla; si bien en los bailes de la nobleza se optó por las refinadas danzas extranjeras, el programa de esta serenata organizada por los duques en 1853 demuestra que los aires españoles eran del gusto del público sevillano. De hecho, no habían dejado de interpretarse en el Teatro Principal en ningún momento. Por citar un ejemplo, una década antes, en 1843, coincidiendo con la visita a Sevilla del entonces niño Jesús de Monasterio, se interpretó en el Teatro Principal un programa misceláneo que incluía *Las manchegas jaleadas*, *Variaciones sobre la jota aragonesa* interpretadas por Monasterio

---

<sup>1288</sup> Hipólito Gondoís. Compositor catalán, perteneció a la Academia de París y fue director de los teatros madrileños de la Cruz y del Circo. En 1848 fue nombrado músico de la Capilla Real. ABC (Madrid), 2976789, pág. 70.

<sup>1289</sup> Danza española frecuentemente interpretada en los teatros españoles junto con otras como las sevillanas, la habanera o la jota. Eugenio Gómez compuso una a cuatro manos dedicada a la infanta Luisa Fernanda. En versión orquestal, pudo ser la partitura que se interpretó en esta ocasión.

<sup>1290</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 211-224.

<sup>1291</sup> DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.

y canciones como *El polo del contrabandista* de Manuel García o la *Canción del pescador* de Hilarión Eslava entre otras<sup>1292</sup>.

Teófilo Gautier, uno de los viajeros europeos que vino a España en busca del exotismo del baile español, de las castañuelas y de la guitarra, en 1840 en su cuaderno de *Viaje por España* escribió:

En cuanto al baile nacional, es inexistente. En Burgos, y en Vitoria y en Valladolid nos habían dicho que las buenas bailarinas estaban en Madrid; en Madrid nos dijeron que las verdaderas bailarinas de cachucha sólo se podían hallar en Andalucía, en Sevilla. Ya veremos; pero mucho nos tememos que, para esto de los bailes españoles, habrá que retornar a Fanny Elssler y a las hermanas Noblet. Dolores Serral, que tanta expectación causó en París, en donde nosotros fuimos los primeros en hacer notar la audacia apasionada, la ligereza voluptuosa y la gracia petulante que caracterizan sus bailes, se ha presentado varias veces en el teatro de Madrid sin producir el más mínimo efecto; hasta tal punto se ha perdido en España el sentimiento y el aprecio de los bailes nacionales. Cuando empiezan a bailar la jota aragonesa o el bolero, la gente distinguida se levanta y se marcha: sólo se quedan los extranjeros y la gente del pueblo, en la que el instinto poético es más difícil de borrar<sup>1293</sup>.

Sus temores eran infundados, consultando la programación del Teatro Principal a la que con seguridad tuvo ocasión de asistir en Sevilla.

Con la residencia de los duques en Sevilla, San Telmo se convirtió en sitio de visita protocolaria de la nobleza europea. En la “galería de las lápidas” del palacio se conservan dos inscripciones con los nombres de todos los huéspedes de casas reales que visitaron a los duques antes de 1862. Entre otros figuran el Conde de París, la archiduquesa de Austria o Luis I, rey de Portugal. No obstante, la visita más importante fue la de la reina Isabel II en 1862. Para la ocasión se restauraron y engalanaron los principales edificios y calles de la ciudad y se organizó una apretada agenda de visitas, fiestas, recepciones, conciertos y bailes durante los diez días que pasaron los reyes en la

---

<sup>1292</sup> AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*, Op. Cit., vol. XXI, tomo 47, cartel nº 22.

<sup>1293</sup> GAUTIER, Teófilo. *Viaje por España*. 1840, págs. 110-111. Citado en DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, págs. 189-210.

ciudad. Los ciudadanos quedaron muy satisfechos, aunque las arcas del Ayuntamiento se endeudaron considerablemente<sup>1294</sup>.

Una de estas visitas reales fue la que realizó en 1859 el conde de Paris, sobrino del duque de Montpensier. La ilustre visita fue agasajada por varias instituciones de la ciudad, entre ellas la Sociedad Filarmónica que le dedicó un concierto. Además, se organizó una velada musical en el palacio de San Telmo que contó con la presencia de las personalidades más distinguidas de la sociedad sevillana. Entre los asistentes se encontraban el arzobispo de Sevilla y las autoridades locales. Los pianistas acompañantes en la velada fueron Eugenio Gómez y Luis Castoldi, músico de la Sociedad Filarmónica Sevillana y director de la compañía de ópera del Teatro Principal de Sevilla en 1853<sup>1295</sup>:

El domingo, a las ocho y media de la noche, según dicen en Sevilla, se verificó el sarao musical en el suntuoso palacio de *Sus Altezas Reales* Los Serenísimos Señores infantes, duques de Montpensier, acompañados de su ilustre huésped, el señor conde de París, primogénito de Orleáns. Cuando los excelsos príncipes se presentaron en el salón dorado de la planta baja, ya ocupaban la estancia magnífica las damas distinguidas de nuestra mejor sociedad, y los salones y corredores contiguos la sección masculina, deslumbradora de uniformes, cruces, placas y demás tonos del cuadro.

Su eminencia el señor arzobispo tenía su asiento a la izquierda de *Sus Altezas* y las autoridades estaban confundidas en la multitud elegante, que se agrupaba en torno de los cómodos sillones, que reunía por filas al bello sexo en atractiva falange. Los artistas tenían asiento a la derecha de los príncipes, inmediato a las gradas del dosel y cerca del piano. Acompañaban al piano el Señor D. Eugenio Gómez, maestro de la capilla de *Sus Altezas Reales* y el Sr. D. Luis Castoldi, maestro de canto y director de óperas.

En el intermedio de la primera a la segunda parte del concierto *Su Alteza* el señor duque y su joven sobrino discurrieron por las galerías, entreteniéndose en animados diálogos con diferentes notabilidades, mientras que *Su Alteza* la Serenísimas Señora infanta platicaba con el Excelentísimo y venerable cardenal.

La servidumbre atravesó salones y corredores con azafates de plata, llenos de refrescos de todas clases, sorbetes y dulces.

---

<sup>1294</sup> FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier. Op. Cit.*, págs 133-136.

<sup>1295</sup> MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pág. 167.

Terminado el concierto, *Sus Altezas Reales* precedieron a sus convidados al ambigú, sirviéndose este con la esplendidez y profusión de costumbre en aquella regia morada<sup>1296</sup>.

La crónica se recrea una vez más en aspectos sociales como la decoración de los salones, los invitados que asistieron, como iban vestidos, o la recepción del duque y el conde de París a las personas presentes, que en el repertorio musical de la velada y en su interpretación. Es destacable la descripción del lugar que ocupaban los músicos en la sala: tenían reservados sus asientos a la derecha de los duques, entre el dosel de su tribuna y el piano, mientras que el arzobispo lo tenía a la izquierda.

Por otra parte, la *Sinfonía para grande orquesta* compuesta por Luis Castoldi, compositor y director de ópera afincado en Sevilla en esos años, tiene una reducción para piano, realizada por el autor, que está dedicada a los duques de Montpensier (Fig. 77). Aunque en la reseña del evento localizada en la prensa no aparece el programa interpretado, el hecho de que el compositor hiciese una transcripción para piano de la obra, que esté dedicada a los duques de Montpensier, y que para la ocasión él actuase como pianista de la velada, hace bastante probable la hipótesis de la interpretación de esta obra como comienzo de este programa.

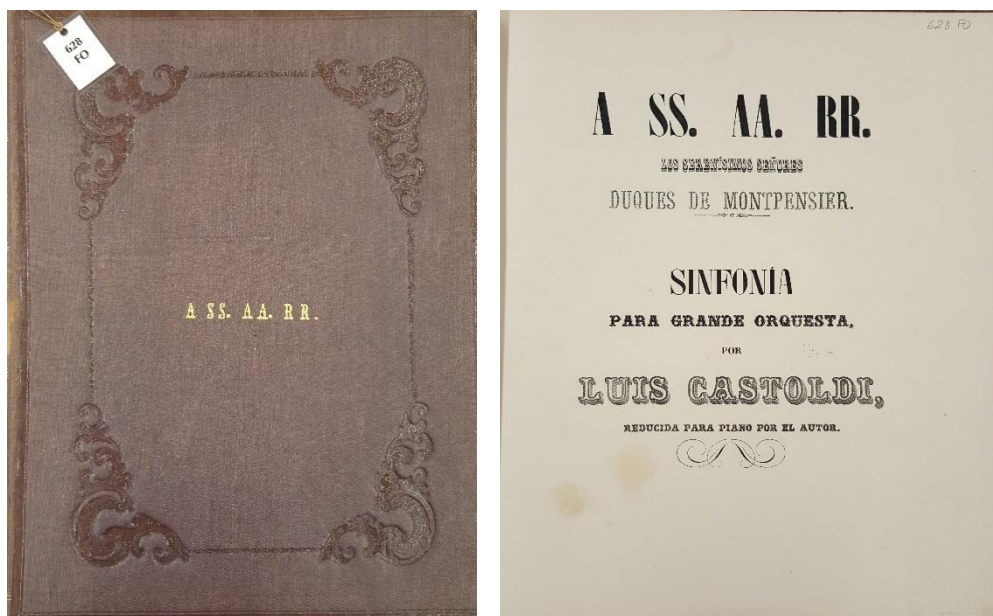


Figura 77. CASTOLDI, Luis. *A Sus Altezas Reales* (portada y primera página del libro). *Sinfonía para grande orquesta*, reducida para piano por el autor. BICGC. 628 FO.

<sup>1296</sup> “Sección de noticias generales”, *La Época*, (1859), nº 3.014, 3/2/1859, pág. 3.



En un principio, no es de extrañar la programación de una Sinfonía para orquesta en Sevilla. Desde principio del siglo XIX, el Teatro Principal contaba con una orquesta y era costumbre empezar las funciones del teatro con una sinfonía, costumbre que continuó décadas después en las asociaciones musicales. De hecho, ya se habían interpretado con anterioridad a la llegada de los Montpensier a Sevilla sinfonías de compositores españoles: en 1841 la orquesta del Liceo tocó una Sinfonía de Ramón Carnicer<sup>1297</sup> y en 1857 se interpretó otra de Silverio López Uría en la Sociedad Filarmónica Sevillana<sup>1298</sup>.

En realidad, la terminología que se empleaba era confusa pues se usaba el término sinfonía para referirse a la obertura italiana. Realmente todos estos conciertos empezaban con una obertura de ópera italiana, sobre todo, o francesa y muchas de las sinfonías que componían los músicos españoles en realidad eran oberturas. La situación era generalizada en toda la península y el género sinfónico no tuvo cabida en la programación de concierto en España hasta la creación de las Sociedades de Conciertos de Madrid (1866), con Barbieri al frente. La sociedad de Conciertos de Sevilla se fundó poco después, en 1871, contando con la batuta de Manuel Crescy<sup>1299</sup>. Entre los compositores españoles de este género, Gómez Amat destaca a Juan Crisótomo de Arriaga (1806-1826), quien habría llegado a ser el gran músico español del XIX si no hubiese muerto tan joven, y Pedro Miguel Márques (1843-1918), que compuso cinco sinfonías, la primera de ellas estrenada en 1869<sup>1300</sup>. La consulta de la partitura de la *Sinfonía para grande orquesta* de Luis Castoldi ha permitido comprobar que, por su forma musical y sus dimensiones, se trata de una obertura.

---

<sup>1297</sup> *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, págs. 137-139, FAUS, A J/123-126.

<sup>1298</sup> VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, págs. 133-134.

<sup>1299</sup> *Ibid*, págs. 134-136. Sobre la Sociedad de Conciertos de Sevilla existe un trabajo monográfico: DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. *Op. Cit.*

<sup>1300</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. *Op. Cit.*, págs. 211-224. Sobre el sinfonismo español del siglo XIX puede consultarse también: GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX*. En *Historia de la música española*, vol. V, Madrid, Alianza Música, 2007; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”. En *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, págs. 125-148.

## 5. LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE ORLEANS

La biblioteca musical de los Duques de Montpensier, conocida como Fondo de Orleans, se localiza desde 1973 en la BICGC<sup>1301</sup>. Hasta allí llegó gracias a Lothar Siemens Hernández, quien asesoró a los responsables de cultura de la Corporación del Cabildo de Gran Canarias sobre su adquisición<sup>1302</sup>. La compra se realizó en Madrid entre el representante del Cabildo canario y el de la Librería para bibliófilos “Hijos de Luis Bardón López”<sup>1303</sup>. En la ficha técnica del expediente de la compra consta que se trata de la “Biblioteca Musical de la Familia de Orleans en España”. El lote se compró por un millón de pesetas y está formado por 714 volúmenes con unas 3.500 obras musicales manuscritas e impresas en su mayoría del siglo XIX. Las encuadernaciones son muy lujosas y en el verso de cada una de las portadas figura el *ex libris* “Antonie d’Orleans” junto al escudo heráldico familiar (Fig. 78)<sup>1304</sup>.



Figura 78. *Ex Libris* de la colección musical del FO.

<sup>1301</sup> Hasta ahora sobre el contenido de esta biblioteca se han publicado los artículos: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Música para las Infantas: Catálogo de la exposición, mayo 1991*. *Op. Cit.*; “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 71-76; “Fondos de música romántica española en Canarias: la biblioteca musical de los duques de Montpensier”. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA*, nº 5, 2012, págs. 125-136; RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Op. Cit.*, págs. 527-531; y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1302</sup> Así lo indica él mismo en su artículo: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 71-76.

<sup>1303</sup> RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Op. Cit.*, págs. 527-531.

<sup>1304</sup> BICGC. FO. Ficha técnica del expediente, nº registro 1733.

La rama de la casa de Orleans instalada en España comienza con el duque de Montpensier, Antonio de Orleans. De los hijos que tuvieron el más dotado para la música fue Antonio de Orleans, duque de Galliera, quien se casó con su prima Eulalia, la hija menor de Isabel II. En opinión de Ramos Martín, el duque de Galliera fue quien, como heredero único de la biblioteca, mandó imprimir el *ex libris* familiar en todos los volúmenes de la colección<sup>1305</sup>. Esta afirmación se corrobora con el hecho de que en uno de los volúmenes encuadernados hay un álbum de danzas, *Tres pensamientos musicales*, firmadas por Antonio de Orleans (Fig. 79). La primera de ellas *Vals campestre* está dedicada a su esposa y prima Eulalia de Borbón; la segunda, *Danza morisca*, tiene reminiscencia de *alla turca* pues está en La menor, sin que aparezca la sensible hasta el último acorde de la obra, y en algunas frases utiliza en la mano izquierda un acompañamiento con quintas abiertas; la tercera danza es un tango<sup>1306</sup>. Se trata de tres breves piezas, de dos o tres páginas cada una, de elevada simplicidad tanto compositiva como técnica, que podrían ser tocadas por un alumno principiante. Con estas características resulta sorprendente que en su día se editasen por Zozaya, lo único que justificaba el interés de la editorial es que se trataba de una obra compuesta por Antonio de Orleans.

Está claro que por la fecha en que están firmadas las piezas y por la dedicatoria de una de ellas a su mujer Eulalia, deben pertenecer a Antonio de Orleans, duque de Galliera y no a su padre, el duque de Montpensier. Esto explica que la colección musical lleve el escudo de la casa de Orleans, su primer apellido, y no el de la casa de Borbón, a pesar de que la mayoría de las obras que contiene están dedicadas a su madre, la infanta Luisa Fernanda, e incluso a la reina Isabel II y a la hija de esta Eulalia.

---

<sup>1305</sup> RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Op. Cit.*, págs. 527-531.

<sup>1306</sup> ORLEANS, Antonio de. *Tres pensamientos musicales. Vals Campestre, Danza morisca y Tango*. A Eulalia. Madrid, Zozaya (Ed.), s.f. BICGC. 925 FO.

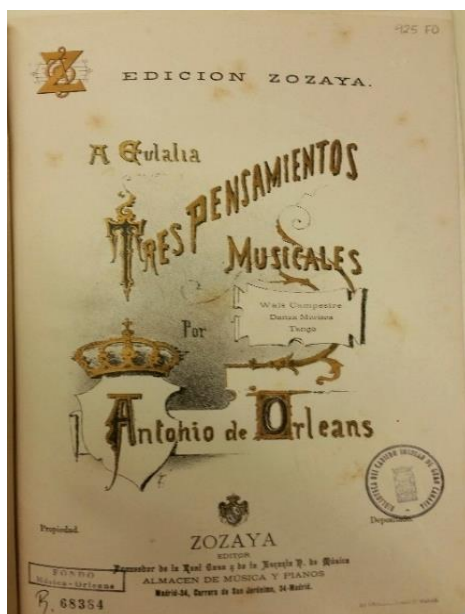


Figura 79. ORLEANS, Antonio de. Tres pensamientos musicales. *Vals Campestre, Danza morisca y Tango*. A Eulalia. Portada de la obra. Madrid, Zozaya (Ed.). BICGC. 925 FO.

#### 5.1. OBRAS DEDICADAS A LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA

En el FO se conservan muchas partituras de compositores dedicadas a los duques de Montpensier, a sus hijos e incluso a otros miembros de la familia real como Isabel II o su hija Eulalia de Borbón. Algunas son repertorio para uso propio, pero la mayoría son regalos que recibieron por acontecimientos importantes en sus vidas, como las bodas reales o el nacimiento de algún hijo, u obras que se interpretaron en algún concierto organizado por los duques o en honor a ellos, tanto en Sevilla como en otras ciudades que visitaron.

Las primeras partituras españolas de la biblioteca son las que pertenecieron a Isabel II y la infanta Luisa Fernanda durante sus años de aprendizaje en la Corte con Pedro Albéniz, su profesor de piano y arpa, y Francisco de Valldemosa, su profesor de canto. En la biblioteca se encuentra un libro que perteneció a Isabel II y que, por algún motivo desconocido, se quedó entre las partituras de Luisa Fernanda. Se trata de una recopilación de obras compuestas por Saverio, militar que había sido director de música del 58º regimiento de tierra y profesor en Burdeos. Reúne boleros, marchas militares y valeses compuestos para la armada española bajo una lujosa encuadernación de piel labrada en oro. Presenta una romántica primera página interior, con el texto en francés y dedicada a

Isabel II reina católica de España, que hace sospechar que debió ser un regalo de Francia cuando fue proclamada reina de España en 1833 (Fig. 80)<sup>1307</sup>.



Figura 80. SAVERIO. *Journal de Musique Militaire, Boleros, Marche Militaire & Valses* composés pour L'armée espagnole. Portada y primera página. BICGC. 637 01/06 FO.

Desde el momento de su enlace con el duque de Montpensier, en 1846, la infanta Luisa Fernanda fue obsequiada con partituras compuestas y dedicadas a su persona. Uno de los regalos de boda recibidos fue el de Francisco Soubiranne, caballero de la Orden Real de la Legión de Honor francesa y Jefe de Batallón de la Guardia Nacional de Saint-Aubin Celloville. Se trata de la obra *L'Ibérienne Cantate* compuesta por M. Adam (Fig. 81)<sup>1308</sup>.

<sup>1307</sup> SAVERIO. *Journal de Musique Militaire, Boleros, Marche Militaire & Valses* composés pour L'armée espagnole. Dedicatoria portada: A Su Majesté Dona Isabella II Reine Catholique D'Espagne. BICGC. 637 01/06 FO.

<sup>1308</sup> Debe tratarse del compositor francés Adolphe Charles Adam (1803-1856).



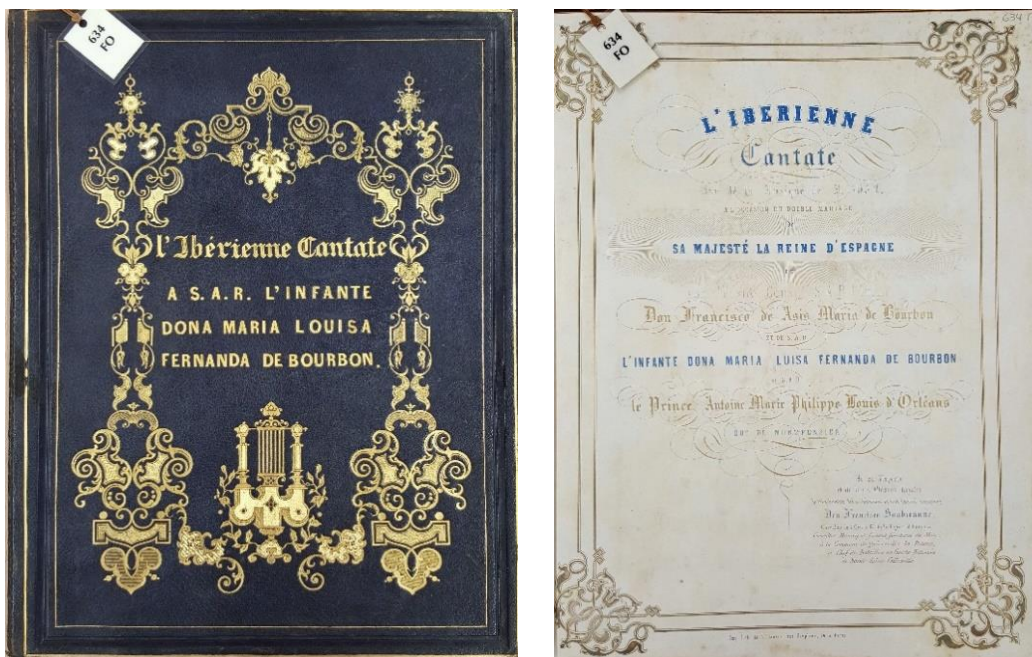


Figura 81. ADAM, M. L'Ibérienne Cantate. Portada y primera página. BICGC. 634 FO.

Otras obras francesas dedicadas a Luisa Fernanda que se encuentran en la biblioteca son *Solfège D'Ensemble* de Auguste Mathieu Panseron y *Grande Fantasie de Concert sur des motifs de Don Pasquale* para piano de Alexandre Batta (Fig. 82). La primera es uno de los tratados de solfeo y vocalización de Panserón que incluye música vocal religiosa y canciones francesas y latinas. La edición es del propio autor y se distribuyó en París por A. Grus, en Milán por Ricordi y en Londres por Boosey<sup>1309</sup>. *Grande Fantasie de Concert sur des motifs de Don Pasquale* para piano de Alexandre Batta es un manuscrito firmado por el autor en octubre de 1848<sup>1310</sup>. En mayo de ese año los duques de Montpensier se instalaron en Sevilla y, por la fecha de la dedicatoria, debe tratarse de un regalo del compositor por el nacimiento de la primogénita de los duques, María Isabel, nacida el 21 de septiembre de 1848.

<sup>1309</sup> PANSERON, A. *Solfège D'Ensemble. Á son Altesse Royale Madame la Duchesse de Montpensier. Luisa Fernanda Hommage de L'Áuteur*. BICGC. 378 FO.

<sup>1310</sup> BATTA, Alexandre. *Grande Fantasie de Concert sur des motifs de Don Pasquale Á Son Altesse Royale Madame La Ducesse de Montpensier*. Octubre 1848, BICGC. 627 FO.

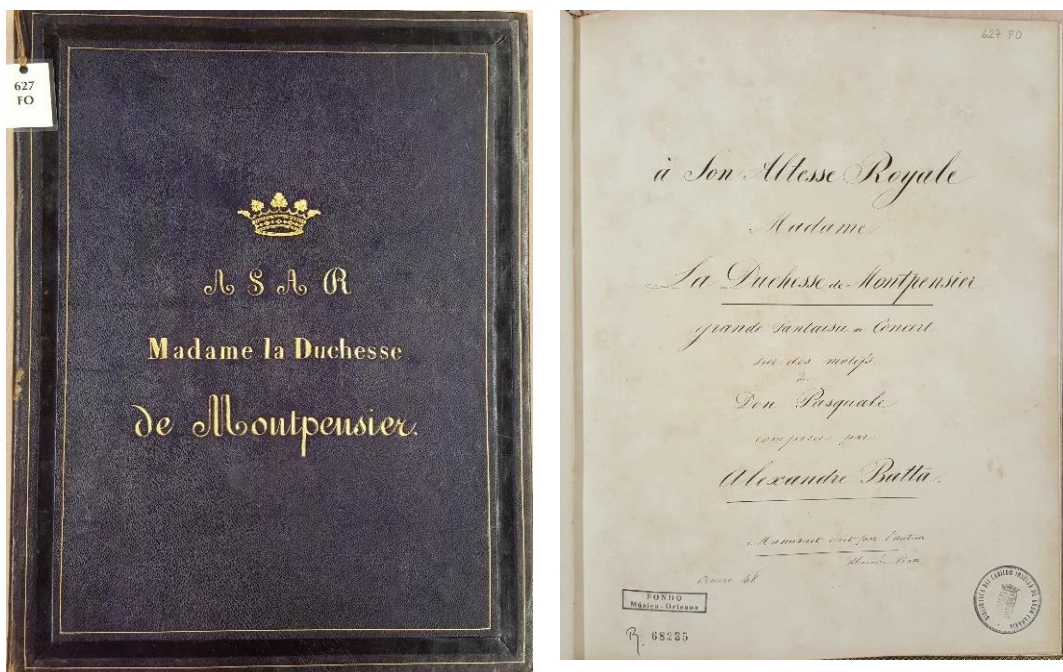


Figura 82. BATTA, Alexandre. *Grande Fantasie de Concert sur des motifs de Don Pasquale*. Portada y primera página. BICGC. 627 FO.

Por su parte Antonio de Orleans, el duque de Montpensier, fue un gran aficionado y mecenas de la música. También él fue receptor de las dedicatorias de algunas obras impresas y manuscritas de autores franceses, españoles y de otras nacionalidades presentes en esta biblioteca. A tenor del género musical de estas piezas, se deduce que el duque tocaba el piano, el armonium y el violín. Charles Baland le compuso dos marchas para piano, piezas para harmonio y una romanza escrita para cuarteto. El manuscrito está dedicado al Señor duque de Montpensier<sup>1311</sup>. Ya instalado en Sevilla recibió otras obras como el álbum recopilatorio con música para cuerda dedicado anónimamente al duque. Incluye obras para violín y piano y para violoncello y piano<sup>1312</sup>. Entre las primeras, figura una obra de Philip de Curillón, profesor del Conservatorio de París, pianista repetidor del violinista Francois-Antoine Habeneck y miembro de la Sociedad de Conciertos de la capital francesa. Curillón compuso una *Fantaisie de Concert* sobre temas de Auber para violín con acompañamiento de piano. El manuscrito está igualmente dedicado a *Su Alteza Real* el Señor duque de Montpensier. El duque también recibió presentes de compositores españoles. Este es el caso del guitarrista Antonio Cano, autor del *Método completo para guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento*, quien dedicó al duque

<sup>1311</sup> BALAND, Charles. *Plusieus Morceaux pour L'Harmonium e une romance en quartour*. BICGC. 633 FO.

<sup>1312</sup> A *Su Alteza Real* el Serenísimo Señor infante Duque de Montpensier. (Nº 148 Música de instrumentos de cuerda). BICGC. 631 FO.

una obra para guitarra por su onomástica, *Potpurrí de aires nacionales* (Fig. 83)<sup>1313</sup>. Esta obra debió interpretarse en las serenatas que se realizaban en las escalinatas del Palacio de San Telmo el día de San Antonio.

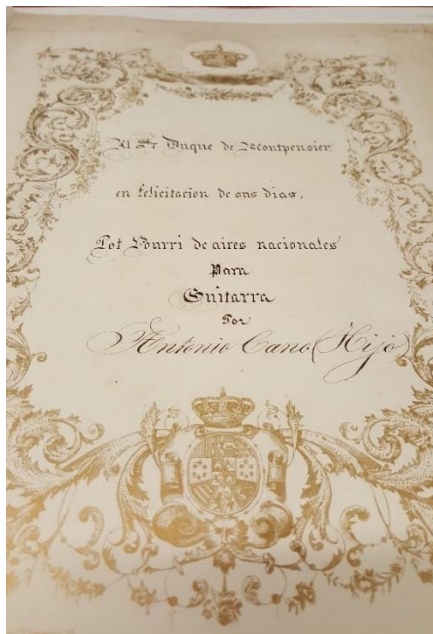


Figura 83. CANO, Antonio. *Potpurri de aires nacionales para guitarra*. Portada. BICGC. FO.

En la biblioteca también hay obras dedicadas a la siguiente generación de la casa de Orleans, en concreto a *Sus Altezas Reales Doña Eulalia*, hija de Isabel II, y Don Antonio, hijo de los duques de Montpensier, infantes de España. Antonio de Orleans era el hijo más dotado musicalmente de los duques de Montpensier, incluso se conservan en la biblioteca obras musicales de su autoría. Su esposa Eulalia, también tenía condiciones musicales. Dedicadas a ellos hay partituras firmadas en Las Palmas de Gran Canarias, La Habana y Nueva York en 1893. La explicación está en que los infantes asistieron a la Exposición Universal celebrada ese año en la ciudad de Chicago en representación de la Regente española María Cristina de Habsburgo, madre de Alfonso XIII<sup>1314</sup>. Llegaron a Las Palmas el 24 de abril y la tarde del 25 asistieron al teatro donde se interpretó la obra

<sup>1313</sup> CANO, Antonio. *Potpurri de aires nacionales para guitarra*. Al duque de Montpensier en felicitación por sus días. Madrid, Antonio Romero, 1870. BICGC. FO.

<sup>1314</sup> Desde el día 22 al 26 de abril de 1893 aparecen noticias de los Infantes en los diarios *El Liberal* y *La Patria* de Las Palmas de Gran Canarias. Citado en RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Op. Cit.*, págs. 527-531.



*Paráfrasis de la marcha real española*, compuesta por Bernardino Valle, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, y dedicada a los infantes (Fig. 84)<sup>1315</sup>.

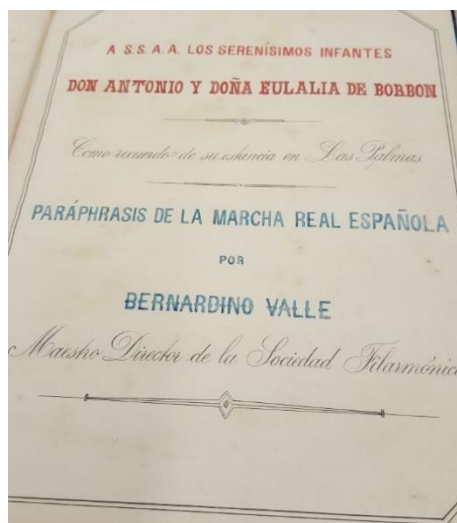


Figura 84. VALLE, Bernardino. *Paráfrasis de la marcha real española*. Portada. BICGC. 610 FO.

De su estancia en Cuba se conserva en la biblioteca la obra *Los Infantes* del compositor de La Habana Pío Ontañense. En la portada está la dedicatoria “Obsequio a *Su Altezas Reales* los Infantes de España Doña Eulalia de Borbón y Don Antonio de Orleans en su visita a esta isla”<sup>1316</sup>. De su estancia en Cuba y Estados Unidos se conserva un álbum que contiene las obras con las que les obsequiaron, una de ellas es *Eulalia Waltz* compuesta por A. B. de Frece en Nueva York<sup>1317</sup>. También contiene recortes de revistas cubanas y estadounidenses de la época, planos del Madison Square Garden y fotografías de Eulalia y Antonio de Orleans (Fig. 85)<sup>1318</sup>.

<sup>1315</sup> VALLE, Bernardino. *Paráfrasis de la marcha real española*. A Sus Altezas los serenísimos infantes Don Antonio y Doña Eulalia de Borbón como recuerdo de su estancia en Las Palmas. BICGC.610 FO.

<sup>1316</sup> RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Op. Cit.*, págs. 527-531.

<sup>1317</sup> *Eulalia Waltz*, obra compuesta por A. B. de Frece en Nueva York. BICGC. 549 01/23 FO.

<sup>1318</sup> BICGC. 549 01/23 FO.



Figura 85. Fotografía de Eulalia de Borbón y Antonio de Orleans. BICGC. 549 01/23 FO.

## 5.2. LOS MÉTODOS MUSICALES

El siglo XIX se caracterizó en Europa por la consolidación de un repertorio para piano, la aparición de escuelas pianísticas y la edición de métodos y estudios que abordaban las dificultades técnicas del instrumento<sup>1319</sup>. Entre estos los más destacados son los de Henry Herz, Muzio Clementi, Johann Baptiste Cramer, Carl Czerny, Jan Ladislav Dussek, Adolphe Adam, Johann Nepomuk Hummel, Giuseppe Concone, Friedrich Kalkbrenner y Francois-Joseph Fetis e Ignaz Moscheles, muchos de los cuales se utilizan aun en la actualidad. Estas obras, demandadas por la aristocracia y la burguesía para uso doméstico, llegaron a España para unirse al repertorio pianístico español que se fue fraguando a lo largo del siglo<sup>1320</sup>.

El pianoforte se introdujo en España antes de la aparición de las instituciones de enseñanza musical oficiales. Este es el motivo de que los primeros profesores de piano fuesen organistas y, por lo tanto, que la técnica usada en estos comienzos tuviese

<sup>1319</sup> Un estudio histórico sobre la evolución de la técnica pianística es CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Música, 2001.

<sup>1320</sup> El estudio del piano en España durante el siglo XIX fue ampliamente abordado en dos tesis pioneras sobre la materia: VAZQUEZ TUR, Mariano José. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. 3 vols. Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989; y SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. *El piano romántico español*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997, 2 vol. Dos estudios posteriores con una visión local sobre el mismo tema son: CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012; y BRUGAROLAS BONET, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.

influencia del órgano y del clave. Los métodos de enseñanza que se usaron en un principio eran los de las escuelas pianísticas europeas ya existentes, prueba de ello es la publicación en 1811 de la traducción al español del método de Clementi o la traducción del método de piano de Hummel que posteriormente Masarnau hizo en la década de 1830. No obstante, a partir de la década de 1820, se publican los primeros métodos para pianoforte españoles que serían la antesala de los métodos de piano: *Método fácil y práctico para aprender a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París* de José Nonó (Madrid, Aguado y Cía, 1821) y *El Adam Español. Lecciones Melódico-progresivas de forte-piano* de José Soberano y Ayala (Madrid, Librería de Hermoso, 1826). Estos primeros métodos, aunque con influencia de las escuelas francesa, inglesa y alemana, son una transición hacia la técnica propiamente pianística pues aún no abordan todas las dificultades técnicas del piano <sup>1321</sup>.

Una vez creado el Conservatorio de Madrid, el método a seguir en las clases debía ser aprobado por el director o la Junta Facultativa del centro, este fue el motivo de que los profesores escribiesen sus propios métodos para clase. Pedro Albéniz ocupó la primera cátedra de piano del Real Conservatorio de Madrid y en 1840 publicó el *Método Completo de piano del Conservatorio de Madrid*. Considerado como el iniciador de la escuela del piano romántico español, fue el primero que se implantó como método oficial del Conservatorio de Música de Madrid. Albéniz adoptó en él las innovaciones técnicas de Herz y Kalhbrenner, sus profesores de París, y recogió los avances de otros métodos europeos como los de Clementi, Cramer, Dussek, Adam o Hummel<sup>1322</sup>. Como indica su portada, este método era “El resultado del análisis de los mejores métodos de piano, lo que incluía los métodos de Herz, Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalbrenner y Moscheles, así como la comparación de los diferentes sistemas de ejecución pianística más importantes de Europa”<sup>1323</sup>. Este será el método más empleado durante el siglo XIX en España, aunque no el único. Fue frecuente que cada profesor de piano, como fruto de

---

<sup>1321</sup> SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Op. Cit.*, págs. 9-55.

<sup>1322</sup> DOMÍNGUEZ MOTA, Margarita. “Análisis comparativo del Método de Piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores”. [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com), 13/10/2012, [consultado el 27-10-2016].

<sup>1323</sup> SALAS VILLAR, Gemma M<sup>a</sup>. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Op. Cit.*, pág. 43.

su experiencia docente, escribiese su propio método destinado al uso de sus alumnos. En la siguiente tabla se relacionan los más destacados<sup>1324</sup>:

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Datos de edición</b>	<b>Observaciones</b>
Pedro Albéniz (1795-1859)	<i>Método Completo de piano del Conservatorio de Madrid</i>	Madrid, Almacén de Carrafa, 1840	Obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa. Don Pedro Albéniz, Maestro de piano del expresado Conservatorio Vocal de la Junta Facultativa del mismo y Primer Organista de la Real Capilla de Su Majestad
José Aranguren (1821-1902)	<i>Método completo de piano</i>	Madrid, B. Eslava, 1855	Portada litografiada con la dedicatoria “A Su Alteza Real la Serenísima Señora Princesa de Asturias”
José Miró (1815-1878)	<i>Método de Piano</i>	Madrid, Salazar, 1856	Aprobado y adaptado como obra de texto para la enseñanza de los alumnos de la Escuela Nacional de Música
Manuel de la Mata (1828- ¿?)	<i>Método completo de piano compuesto por D. Manuel de la Mata, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, y secretario de la Escuela Nacional de Música</i>	Madrid, Lodre, 1871	Adoptado como obra de texto en las clases elementales de la Escuela Nacional de Música, previa aprobación de una comisión de profesores pertenecientes a la misma
Eduardo Compta (1835-1882)	<i>Método completo de piano</i>	Madrid, Andrés Vidal, 1873	Dedicatoria: "Al Excelentísimo. Señor Don Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música"
Pedro Tintorer (1814-1891)	<i>Curso completo de piano. Método teórico-práctico dividido en dos partes, ob. 104</i>	Barcelona, Faustino Bernareggi, 1878	El Método fue declarado texto oficial en algunos centros musicales de España

<sup>1324</sup> Sobre los métodos de piano publicados en España en el siglo XIX puede consultarse, además de las tesis de Vázquez Tur, Salas Villar y Cuervo Calvo, los siguientes artículos: DOMÍNGUEZ MOTA, Margarita. “Los métodos de piano en España en el siglo XIX”. [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com), 13/09/2012, [consultado el 27-10-2016]; “Análisis comparativo del Método de Piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores”. [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com), 13/10/2012, [consultado el 27-10-2016]; SALAS VILLA, Gemma. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Op. Cit.*, págs. 9-55; VEGA TOSCANO, Ana Vega. “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, 1998, págs. 129-146.

Robustiano Montalban (1850-1937)	<i>Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música Montalbán</i>	Madrid, Zozaya, 1880	Dedicatoria: "Al Sr. D. Manuel Mendizábal, profesor de piano de la Escuela Nacional de Música de Madrid"
----------------------------------	---	----------------------	--

Figura 86. Métodos de piano españoles editados en el siglo XIX.

La enseñanza musical laica en Sevilla en el siglo XIX también estuvo vinculada a las clases particulares, a la creación esporádica de algunas academias de música y al surgimiento de las asociaciones. Lamentablemente no se conserva documentación de estas instituciones, por lo tanto, no es posible saber el sistema de enseñanza seguido en ellas ni la biblioteca musical que poseían, incluidos los métodos de aprendizaje de los diferentes instrumentos y materias teóricas. Sólo ha sido posible recabar información del tipo de repertorio que se interpretaba en ellas a través de los programas de los conciertos que organizaban anunciados en la prensa. El FO permite realizar un análisis de los métodos de piano y otras materias, así como los diferentes álbumes de estudios para piano utilizados por los duques y sus hijos. A través de estos datos puede obtenerse una información fundamental sobre los métodos de enseñanza que se utilizaban en las diferentes instituciones de la ciudad. En lo referente al piano, debe tenerse en cuenta que Eugenio Gómez, el profesor de la infanta y sus hijos, también lo fue en el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y en la Sociedad Filarmónica Sevillana, además de profesor particular. Pueden establecerse los mismos paralelismos con los métodos de otras materias, prácticos y teóricos, que se conservan en el FO.

Respecto a los inicios musicales de las princesas, Isabel y Luisa Fernanda estudiaron con el *Método Completo de Solfeo* que Hilarión Eslava, compañero en la Capilla Real de Albéniz y Valldemosa, escribió en 1837 y que se conserva en el FO<sup>1325</sup>. Sin duda comenzaron a estudiar piano con el *Método completo de Piano* de su profesor, Pedro Albéniz, el único método español de piano que estaba publicado en ese momento (Fig. 87). No obstante, no se conserva ningún ejemplar del método en la biblioteca<sup>1326</sup>.

<sup>1325</sup> ESLAVA, Hilarión. *Método Completo de Solfeo*. Madrid, 1837. Madrid, 3ª edición, BICGC, 056 FO.

<sup>1326</sup> Debe estar en la Biblioteca de la reina Isabel II, ubicada en la RBP, o en la de la reina M<sup>a</sup> Cristina, ubicada en la BNE.

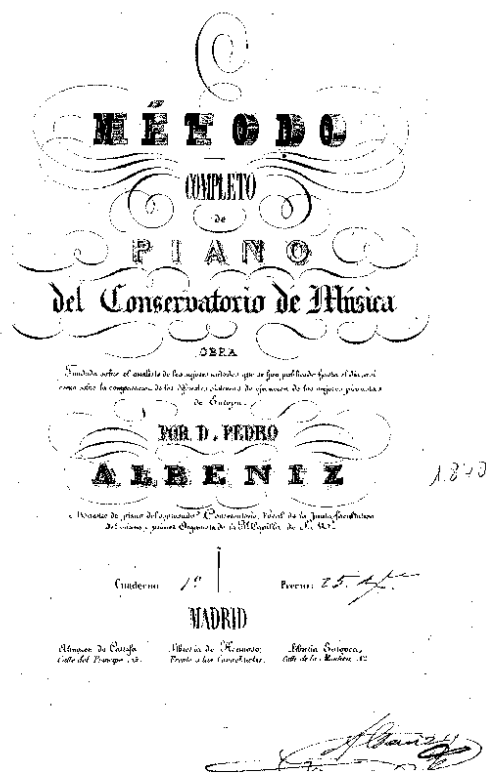


Figura 87. *Método completo de piano* de Pedro Albéniz, portada

Una vez instalados en Sevilla los Montpensier, la infanta continuó con sus estudios de piano bajo la supervisión de Eugenio Gómez. En esta época debió utilizar el *Método Completo de Piano* de José Aranguren y el *Método de Piano* de José Miró, cuyas primeras ediciones datan respectivamente de 1855 y 1856, obras conservadas en el FO<sup>1327</sup>. Ambos métodos continúan la línea alemana del método de Albéniz y convivieron con este como métodos oficiales del Conservatorio de Madrid y de otras instituciones educativas del país, pues cada profesor tenía la libertad de utilizar en su clase cualquiera de los métodos aceptados por la Junta Directiva del centro<sup>1328</sup>. Por la fecha de publicación de ambos está claro que la primera usuaria de estos métodos fue la propia infanta y es posible que también fuesen utilizados por sus hijos con posterioridad. La fecha de la primera edición del método de Aranguren y su dedicatoria a la Princesa de Asturias crea una incógnita: por una parte, en 1855 la Princesa de Asturias era María Isabel, la primogénita de la reina Isabel II nacida en 1851, no la infanta Luisa Fernanda; y, por otra

<sup>1327</sup> ARANGUREN, José. *Método Completo de Piano*. Madrid, B. Eslava, 1855, 060 FO; MIRÓ, José. *Método de Piano*. Madrid, Martín Salazar, 1856, BICGC, 061 FO.

<sup>1328</sup> En la tesis doctoral dedicada a José Miró se realiza un estudio comparativo del método de Miró con los de Kalkbrenner y Hummel. ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Op. Cit.

parte, es mucho más lógico que la destinataria fuese esta última, que llevaba años tocando el piano, en vez de una niña de apenas cuatro años. Teniendo esto en cuenta, es bastante probable que Aranguren compusiese este método de piano antes de 1851 y que lo dedicase a la infanta Luisa Fernanda, aunque la obra se editase en 1855. Por otra parte, José Miró fue profesor de los duques de Montpensier y sus hijos a partir de 1871, fecha del fallecimiento de Eugenio Gómez, y debió utilizar su propio método de piano para la formación de los ilustres alumnos<sup>1329</sup>.

Álvarez Cañibano hace referencia a un *Método de Piano* que escribió Eugenio Gómez<sup>1330</sup>. Aunque cabría esperar que dicho método se encontrase en la biblioteca de Luisa Fernanda y que hubiese sido utilizado para el aprendizaje de ella o de sus hijos, la obra no se encuentra en el FO. Lamentablemente, tampoco se ha localizado en los archivos de las instituciones de Sevilla consultados, como el fondo antiguo de la BCSMS donde se conservan la mayoría de los métodos de piano publicados en el siglo XIX, ni en la BNE. Además de los métodos de piano españoles citados, en el FO también hay obras de estudios para piano y piano a cuatro manos de compositores europeos de la época como Giuseppe Concone (1801-1861), Henri Bertini (1798-1876), Carl Czerny (1791-1857) o Theodor Döhler (1814-1856), entre otros, con digitaciones e indicaciones musicales a lápiz<sup>1331</sup>.

También se conserva en el fondo musical el *Método para Harmonio* de Louis James Lefebune-Wely (1817-1869) y el *Método de armonía y composición* de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809). Dos razones muestran claramente que ambos métodos pertenecían al duque de Montpensier: la primera es que son métodos franceses y la infanta Luisa Fernanda casi no hablaba el idioma; la segunda es que el duque tocaba el Harmonio, hecho probado por las obras para este instrumento dedicadas a él que se existen en la biblioteca<sup>1332</sup>.

---

<sup>1329</sup> Las biografías de José Miró redactadas por Cigliano y Sobrino mencionan que fue profesor de los duques de Montpensier. Citado en ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Op. Cit., págs. 431-437.

<sup>1330</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. Op. Cit., págs. 714-715.

<sup>1331</sup> CONCONE, G. *15 Estudios de género y de expresión para piano Op. 25*. Adoptados en el conservatorio de música de María Cristina. Madrid, Salazar (ed.), Unión Artístico Musical, 1853, 554-01 FO; CZERNY, C. *La scuola della Velocità*, Op. 299, Madrid, M. Salazar, s.f. 554-02 FO. DÖHLER, Theodor. *2 Études pour le piano à quatre mains*. París, Maurice Schlesinger, s.f. BICGC. 562 02 FO

<sup>1332</sup> LEFEBUNE-WELY, A. *Méthode pour l'harmonium*, BICGC. 571 FO; ALBRECHTSBERGER, G. *Méthode d'harmonie et de composition*, BICGC. 572 FO.

Otras materias musicales representadas en el archivo son: la armonía, con el *Manual de Armonía* de Antoine Elwart (1808-1877), traducido y revisado por el profesor de canto de las princesas en Madrid, Francisco de Valldemosa<sup>1333</sup>; la historia musical española, con los dos volúmenes de *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*, escritos por Mariano Soriano Fuentes (1817-1880) en 1855 y 1856 respectivamente<sup>1334</sup> y el canto, con los métodos de canto de Laure Cinti-Damoreau (1801-1863)<sup>1335</sup> y de Giuseppe Concone (1801-1861)<sup>1336</sup> y el *Nuevo Método de Canto para voz de Mezzo Soprano* de Alejo Garaude (1779-1852). Dedicado a Su Alteza Real la infanta de España Duquesa de Montpensier, este último método nos desvela que el timbre de voz de la infanta Luisa Fernanda era de contralto (Fig. 88)<sup>1337</sup>.

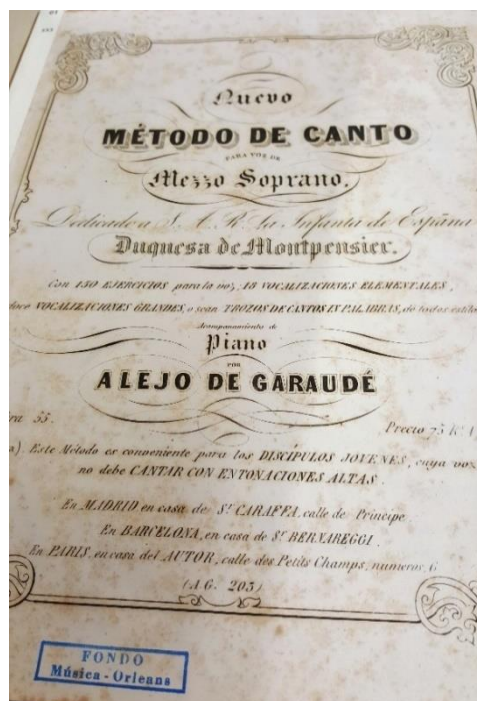


Figura 88. GARAUDÉ, Alejo de. *Nuevo Método de Canto para voz de Mezzo Soprano. Dedicado a S.A.R. la infanta de España Duquesa de Montpensier*. Portada. 553 01 FO.

Del estudio de los métodos de las diferentes materias musicales que se conservan en el FO se deduce que la formación musical de la infanta Luisa Fernanda y de sus hijos

<sup>1333</sup> ELWART, M.A./ VALLDEMOSA. *Manual de Armonía* de M.A. Elwart, traducido y revisado por Valldemosa, Madrid, Antonio Romero y Andía, 1862. 059 FO.

<sup>1334</sup> SORIANO FUENTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. 2 vols. Madrid, Bernabé Carrafa, 1855-1856. BICGC, 057 FO y 058 FO respectivamente.

<sup>1335</sup> CINTI-DAMOREAU, Laure. *Método de Canto*. 568 FO.

<sup>1336</sup> CONCONE, Giuseppe. *Método de canto*. 567 FO.

<sup>1337</sup> GARAUDÉ, Alejo de. *Nuevo Método de Canto para voz de Mezzo Soprano. Dedicado a S.A.R. la infanta de España Duquesa de Montpensier*. Madrid, casa Carrafa, s.f.; BICGC 553 01 FO.



no se limitó a tocar el piano con un nivel elemental. Los métodos de piano y los estudios europeos usados permitían alcanzar una destreza técnica bastante avanzada. Además, completaron sus estudios pianísticos con otras materias teóricas como la armonía y la historia de la música.

### 5.3. REPERTORIO MUSICAL DEL FONDO DE ORLEANS

De las aproximadamente 3.500 obras que se conservan en el FO, una quinta parte son obras españolas., Muchas de ellas manuscritas. Entre las editadas se localizan ediciones príncipes europeas, con bellísimas litografías en sus portadas, y publicaciones de la mayoría de editores españoles del siglo XIX, tanto de Madrid como de provincias. El contenido de la biblioteca abarca todos los géneros musicales: desde la música vocal, con óperas, zarzuelas, canción lírica y canción española; hasta la música instrumental, donde predominan las obras pianísticas, pasando por piezas orquestales y camerísticas que son el repertorio menos representado en el fondo. Exceptuando los métodos musicales y las obras completas, encuadernados independientemente, las obras están agrupadas por género: piezas para piano, canciones, música española para piano, música de baile, piezas para voz y piano, etc. En la guarda anterior de cada uno de estos libros está adherido un índice manuscrito con las obras que contiene. La forma de encuadernar las partituras era una práctica común en el siglo XIX y en buena parte del XX: se vendían sueltas y el propietario las encuadernaba por géneros. Esto puede corroborarse en el fondo antiguo de la BCSMS, donde se conservan colecciones particulares de partituras del siglo XIX encuadernadas por géneros. Algunas son anónimas, siendo imposible en la actualidad conocer su procedencia, otras tienen el nombre escrito en la primera página o grabado en la portada.

En estas recopilaciones están representados los compositores europeos más importantes desde el siglo XVIII hasta principio del XX. Hay una colección bastante completa de oberturas, sinfonías, conciertos para piano, música para piano y algunas obras de cámara de los principales compositores: J. S. Bach, G. Haendel, W. A. Mozart, J. Haydn, L. v Beethoven, F. Mendelssohn, H. Berlioz, C. Franck, F. Liszt, R. Schumann, F. Chopin, F. Schubert o S. Rachmaninov. Por poner como ejemplo a uno de ellos, de Beethoven está la integral de las oberturas y sinfonías, las sonatas de piano y los

conciertos para piano<sup>1338</sup>. La mayoría de estas obras debieron incorporarse a la biblioteca por Antonio de Orleans hijo, ya que no se interpretaron en la ciudad hasta el último cuarto del siglo XIX. La creación en 1871 de la Sociedad de Conciertos de Sevilla fue la culminación de la lenta evolución que el repertorio instrumental laico tuvo a lo largo de la centuria, iniciado en el Teatro Principal y continuado en las sociedades musicales precedentes a la Sociedad de Conciertos. Es bastante representativo que en la extensa relación de obras conservada en este fondo sólo existe una compuesta por Brahms. El hecho viene a confirmar lo que se ha podido constatar a través de los programas de concierto: mientras la música de uno de los grandes compositores del romanticismo triunfaba en Europa, en España no tuvo ninguna recepción.

El belcanto también está ampliamente representado. Se han localizado las partituras generales de óperas de autores germanos como C. W. Gluck, W. A. Mozart y L. v Beethoven; las más representativas óperas italianas de G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, S. Mercadante y G. Verdi; y varias óperas de D. F. Auber y J. F. Halevy como representantes de la escuela francesa. Este repertorio vocal e instrumental probablemente fue adquirido por el duque de Orleans, pues es más afín a sus gustos y habilidades musicales que a los de la infanta. De muchas de estas óperas también se conservan en la biblioteca reducciones para piano, piano a cuatro manos o piano con otros instrumentos. Algunas están en ediciones recopilatorias, como es el caso de *Collection des ouvertures arrangées pour piano a quatre mains par divers auteurs des opéras francais, italiens et allemands*; *Collection des plus beaux operas de Rossini, Bellini, Donizetti, Beethoven, Mozart, Mercadante arrangée pour piano solo avec acct. Ad libitum de Flûte ou Violon*; o *Colleccion d'Ouvertures pour piano á deux mains*. Otras son reducciones para piano de óperas completas de Daniel-Francois Auber (1782-1871), Jacques Fromental Halévy (1799-1862) y Ferdinand Herold (1791-1833), los compositores de ópera cómica más representativos de las décadas de 1830 y 1840<sup>1339</sup>. La reducción a piano de este tipo de repertorio fue una práctica habitual que permitía poder interpretar estas obras sin necesidad de una orquesta. Estas partituras debieron tener un uso doméstico, los duques tocaban el piano y probablemente se recrearon con la lectura privada de estas piezas, a la

---

<sup>1338</sup> BEETHOVEN, L. v. *Ouvertures y Sinfonías para orquesta*, 443 01 FO; *Sonatas para piano*, 444 FO; *Conciertos para piano y orquesta*, BICGC. 451FO.

<sup>1339</sup> BICGC. HALEVY, Jacques Fromental. *Guido et Ginevra*, 1838, 064 FO; *Le val d'andorre*, 1848, 065 FO; AUBER, Daniel Françoise Esprit. *Haydée, ou Le secret*, 1847, 067 FO; *Fra Diávolo*, 1830, 068 FO; *Le Domino noir*, 1837, 068 FO; HEROLD Ferdinand. *Le préaux clers*, 068 FO.

vez de servir de repertorio para las veladas musicales de los salones del Palacio de San Telmo que no contaban con la participación de una orquesta.

Amplísimo es también el repertorio vocal español que incluye ópera, zarzuela, canción lírica y canción popular española. Entre las óperas españolas están *Ildegonda* de Emilio Arrieta (1821-1894) y *Mitridate* de Emilio Serrano (1850-1939)<sup>1340</sup>. En obras como la zarzuela andaluza *El tío Caniyitas*, que Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) compuso en 1849, se plasma el gusto de los duques por la música de influencia andaluza<sup>1341</sup>. También se conservan zarzuelas posteriores de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Joaquín Gaztambide (1822-1870), Cristóbal Oudrid (1825-1877), Manuel Fernández Caballero (1835-1906) o Emilio Arrieta (1821-1894), entre otros.

En opinión de Alonso González el repertorio más destacado del FO es el de canción con acompañamiento de piano o guitarra y, a la vez, es una muestra de que el género es una de las aportaciones más importantes de la música española del siglo XIX<sup>1342</sup>. No obstante, la revisión del FO permite comprobar que, si bien el repertorio de ópera y canción, es amplio, no es superior a la cantidad de obras para piano.

En el FO conviven la canción lírica, un ejemplo son los *Caprichos Líricos Españoles* de Manuel García (1775-1808), publicados en París en 1830 sobre textos de Quevedo y Villegas, con la canción que deriva de la estilización de los bailes españoles, como es el caso de las *Boleras del sonsonete* que Silverio Mercadante debió componer durante su estancia en España en la década ominosa<sup>1343</sup>. Igualmente hay canciones inspiradas en el folcklore regional, puede observarse en *100 Cantos populares asturianos armonizados para canto y piano* de José Hurtado<sup>1344</sup> y en el manuscrito de José Lubet y Albéniz *Ramillite-Artístico. Colección de Canciones andaluzas* que reúne cinco canciones para voz y piano: *El tremendo, La Gitanilla, Frazquilla la Granaína, La*

---

<sup>1340</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1341</sup> SORIANO FUERTES, Mariano. *El tío Caniyitas o El Mundo nuevo de Cádiz*. Imp. De la Revista Médica, Juan de Gaona (ed.), 1850. BICGC, 003 01 FO.

<sup>1342</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1343</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 71-76.

<sup>1344</sup> HURTADO, José. *100 Cantos populares asturianos armonizados para canto y piano*. Madrid, Romero, 1890, BICGC, 005 FO.

*morenita masalá* y *El gachón*<sup>1345</sup>. Estos cuatro ejemplos muestran como en el gusto de los duques convivían la canción lírica, con la canción derivada de bailes como la cachucha, la jota o la habanera y un folckorismo de clara tendencia andalucista, pero en el que también tienen cabida el folclore de otras regiones. Estos diferentes tipos de canción se interpretaban en la corte en la década de 1830, y aun antes en París<sup>1346</sup>. La presencia de los Montpensier en Sevilla supuso un impulso para este repertorio pues, salvo contadas excepciones, el belcantismo italiano dominaba la vida musical de la ciudad.

En el repertorio pianístico, además de los compositores europeos antes señalados, están incluidos todos los compositores españoles relevantes de la época. Encontramos obras de Pedro Albéniz, Francisco Frontera de Valldemosa, Eugenio Gómez (1786-1871), Juan María Guelbenzu (1819-1886)<sup>1347</sup>, Joaquín Gaztambide (1822-1879) o Dámaso Zabalza (1835-1894), entre otros, y un número considerable de obras anónimas. Algunas de estas piezas están editadas, como es el caso de las de Albéniz o Valldemosa, o las *Obras póstumas* de Guelbenzu publicadas en 1886, año de su muerte<sup>1348</sup>, pero la mayoría son manuscritas. Entre los libros de música para piano destaca uno cuyo contenido son pequeñas piezas para piano de Fernando Sor, guitarrista y compositor de obras para guitarra principalmente<sup>1349</sup>. Esta obra no figura en los catálogos de obras del autor consultados.

Frente a la abundancia de obras de Albéniz y Valldemosa, los profesores de la infanta en Madrid, resulta sorprendente que sólo existen en la colección dos obras firmadas por Eugenio Gómez, el profesor de Luisa Fernanda cuando se instala en Sevilla y, posteriormente, de sus hijos. La primera de ellas es *12 Melodías armonizadas para piano dedicadas a Su Alteza Real Doña Luisa Fernanda de Borbón*<sup>1350</sup>. La segunda es la

---

<sup>1345</sup> LUBET Y ALBÉNIZ, José. *Ramillete-Artístico. Colección de Canciones andaluzas compuestas expresamente y dedicadas a Su Alteza Real la serenísima Sra. Infanta de España Dña. María Luisa Fernanda Duquesa de Mompensier*. BICGC. FO.

<sup>1346</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, págs. 447-462.

<sup>1347</sup> Sobre Guelbenzu puede consultarse: GARCÍA FERNÁNDEZ, María Eva. *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.

<sup>1348</sup> GUEL BENZU, Juan María. *Obras póstumas*. Madrid, Romero, 1886. BICGC. 004 01/18 FO.

<sup>1349</sup> SOR, Fernando. *Pequeñas piezas para piano*. BICGC. 029 FO.

<sup>1350</sup> GÓMEZ, Eugenio. A. S. A. R. *la Srma. Sra. Infanta Dª Luisa Fernanda de Borbón. 12 Melodías Armonizadas para piano*. Madrid, B. Eslava. Aunque es una obra dedicada a su alumna de piano la infanta Luisa Fernanda, la obra ha sido estudiada en el capítulo “Nuevas prácticas musicales: las asociaciones culturales” de este trabajo. El motivo es la conexión musical entre esta obra y los cuadernos homónimos

breve pieza *Las Mollares para piano-forte a cuatro manos*<sup>1351</sup>. La obra se recoge en uno de los volúmenes titulados *Música para Piano* (Fig. 89)<sup>1352</sup>.

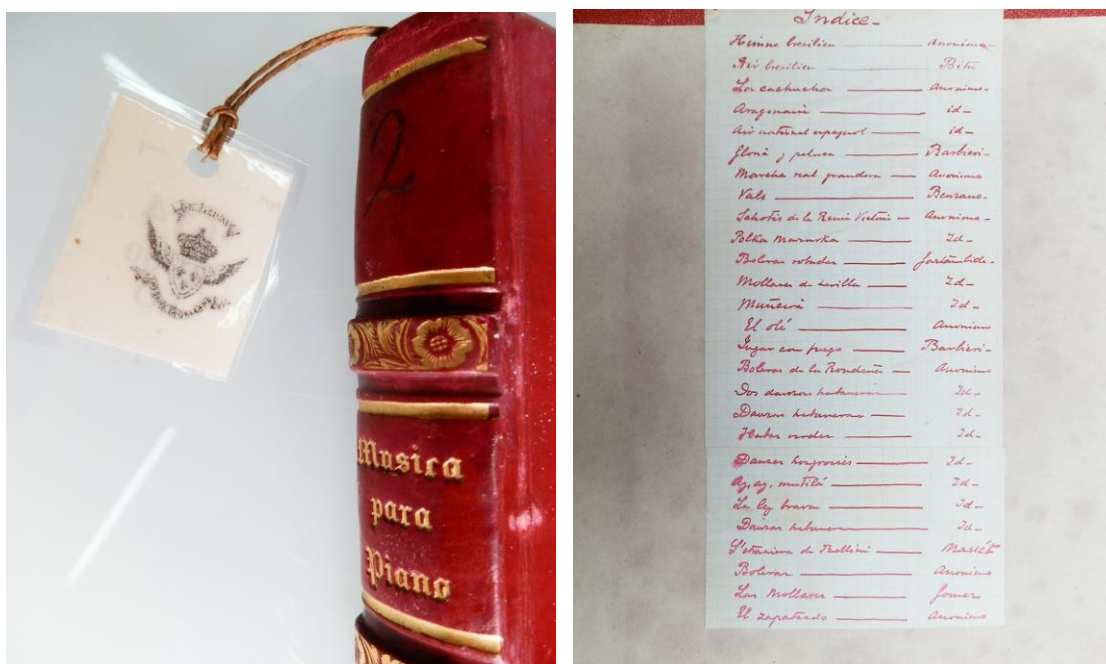


Figura 89. Fotografías del lomo y guarda interior del volumen que contiene la obra *Las Mollares* de Eugenio Gómez.

Este volumen es un buen ejemplo para estudiar el repertorio de obras manuscritas para piano incluido en el FO, que a la vez es representación del tipo de música que consumía la aristocracia y burguesía sevillana. Entre las treinta piezas que contiene predomina la música de baile español. Incluye habaneras para piano anónimas: *La Irresistible*, *Te vuelvo a ver*, *El Cucuyés*, *Dame un besito caramba*, *María de la O*, *Oquendo* y *El accidente*<sup>1353</sup>; boleras: *Boleras Robadas*, *Arregladas para piano* de Joaquín Gaztambide (1822-1870)<sup>1354</sup>, *Boleras de la rondeña* (anónimo)<sup>1355</sup> y *Boleras, Baile Andalúz para piano sólo* (anónimo)<sup>1356</sup>; Mollares: *Mollares de Sevilla* de Gaztambide<sup>1357</sup>

dedicados a Liszt y Eslava que Gómez compuso, coincidiendo con los años de su pertenencia al Liceo Artístico Sevillano y a la Sociedad Filarmónica Sevillana, antes de la llegada de los Montpensier a Sevilla.

<sup>1351</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Las Mollares para piano-forte a cuatro manos, escritas expresamente para su Alteza Real la serenísima señora infanta doña Luisa Fernanda*. BICGC. 614 29 FO.

<sup>1352</sup> *Música para piano*. Cuaderno manuscrito. BICGC. 614 01/30 FO.

<sup>1353</sup> BICGC. Anónimo. Dos Danzas Habaneras para piano: *La Irresistible* y *Te vuelvo a ver*. 614 18 FO; Anónimo. Danzas Habaneras para Forte Piano: *El Cucuyés* y *Dame un besito, caramba*. 614 19 FO; Anónimo. *Danza Habanera para piano forte*. 614 24 FO; Anónimo. Danzas Habaneras para Forte Piano: *María de la O*, *Oquendo* y *El accidente*. 614 25 FO.

<sup>1354</sup> GAZTAMBIDE, Joaquín. *Boleras Arregladas para piano*. BICGC. 614 12 FO.

<sup>1355</sup> Anónimo. *Boleras de la rondeña* arregladas para forte piano. BICGC. 614 17 FO.

<sup>1356</sup> Anónimo. *Boleras, Baile Andalúz para piano sólo*. BICGC. 614 28 FO.

<sup>1357</sup> GAZTAMBIDE, Joaquín. *Mollares de Sevilla*. BICGC. 614 13 FO.

y *Las Mollares para Piano Forte a cuatro manos* de Eugenio Gómez<sup>1358</sup>; un zapateado<sup>1359</sup>, una muñeira de Gaztambide<sup>1360</sup> y una cachucha<sup>1361</sup>. Entre estas piezas figuran tres de Joaquín Gaztambide, ninguna de ellas se conserva en la BNE<sup>1362</sup>. Teniendo en cuenta que fue compositor de zarzuela y ópera, lo más probable es que estas danzas sean números musicales de alguna de estas obras<sup>1363</sup>. El hecho de que la obra *Mollares de Sevilla* sea una reducción para piano del acompañamiento característico de este baile corrobora esta hipótesis.

En menos proporción incluye otros géneros como música de corte: un *Vals* de Venzano<sup>1364</sup>; una escocesa anónima, *Schotisch de la Reyna Victoria*<sup>1365</sup> o una polka mazurca, *La Estrella de Molberg*<sup>1366</sup>, entre otros; canción española como *El Olé*<sup>1367</sup>, *Alas verdes* para piano<sup>1368</sup> o *Ay! Ay! Ay! Mutilao* para piano forte<sup>1369</sup>; el *Coro de Locos* de la zarzuela *Jugar con Fuego* de Barbieri<sup>1370</sup>; una transcripción para violín y piano de la *Fantaisie sur des motifs* de la ópera *La Straniera* de Bellini<sup>1371</sup>; o la anónima *Marcha Real Granadina*<sup>1372</sup>.

Todas las obras de esta colección son piezas breves, de dos o tres páginas, de poca dificultad técnica, bastante más fáciles que las obras a cuatro manos que años atrás compusiese Pedro Albéniz para los conciertos en el Palacio Real de Isabel II y su hermana. En el caso de las danzas españolas y las cortesanas la melodía está escrita para la mano derecha, a veces doblada en terceras u octavas, mientras que la izquierda toca el

---

<sup>1358</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Las Mollares para piano-forte a cuatro manos, escritas expresamente para su Alteza Real la serenísima señora infanta doña Luisa Fernanda*. BICGC. 614 29 FO.

<sup>1359</sup> *El Zapateado*, Baile Andaluz para piano solo, anónimo, BICGC. 614 30 FO.

<sup>1360</sup> GAZTAMBIDE, Joaquín. *Muñeira*. BICGC. 614 14 FO.

<sup>1361</sup> *La Cachucha*, anónimo BICGC. 614 04 FO.

<sup>1362</sup> En la B.N.E. hay cuatrocientas treinta entradas de obras de Gaztambide.

<sup>1363</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX. Op. Cit.*, págs. 143-154.

<sup>1364</sup> VENZANO, ¿?. *Vals arreglado para piano forte*, Sevilla, Almacén de Taberner, s.f. BICGC, 614 09 FO.

<sup>1365</sup> Anónimo. *Schotisch de la Reyna Victoria* para piano forte. BICGC. 614 10 FO.

<sup>1366</sup> Anónimo. *La Estrella de Molberg* para piano forte. BICGC. 614 11 FO.

<sup>1367</sup> Anónimo. *El Olé*, arreglado para piano. BICGC. 614 15 FO.

<sup>1368</sup> Anónimo. *Alas verdes* para piano. BICGC. 614 21 FO.

<sup>1369</sup> Anónimo. *Ay! Ay! Ay! Mutilao* para piano forte. BICGC. 614 23 FO.

<sup>1370</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo. *Coro de Locos* de la zarzuela *Jugar con Fuego* para piano. BICGC. 614 16 FO..

<sup>1371</sup> BELLINI, Vincenzo. transcripción para violín y piano de la *Fantaisie sur des motifs* de la ópera *La Straniera* de Bellini. BICGC. 614 26 FO.

<sup>1372</sup> Anónimo. *Marcha Real Granadina*. BICGC. 614 08 FO.

acompañamiento armónico, bastante simple en la mayoría de los casos, abarcable con la mano sin necesidad de saltos, con el ritmo característico de cada una de las danzas. Por otra parte, existen dos caligrafías diferentes en las treinta piezas de este álbum; una de ellas es bastante similar a la de Eugenio Gómez, aunque sin que se pueda asegurar que es suya. Esto indica en primer lugar que la finalidad de estas obras, probablemente en versión facilitada dada su simplicidad, era el entretenimiento doméstico de la infanta Luisa Fernanda, no estaban destinadas para lucimiento público de su destreza pianística. Incluso puede tratarse de una recopilación de obras seleccionadas por Eugenio Gómez para su alumna con una finalidad didáctica. Por último, muestras los gustos musicales de la infanta, en los que predominan los bailes populares. De ser Gómez el seleccionador de este repertorio y el arreglista, hecho bastante probable, demostraría que era conocedor de los gustos musicales de la infanta.

Además de obras musicales, en la biblioteca se conservan volúmenes encuadernados de las revistas musicales a las que los duques estaban suscritos, reflejo también de los gustos y costumbres de la burguesía y aristocracia decimonónica. Entre estos destaca la *Revista Musical Española* (1856-1858), fundada en Sevilla por Ricardo Wardenburg quien, por esa fecha, era pianista de la Sociedad Filarmónica Sevillana<sup>1373</sup>. Durante el primer año de la revista se entregaban a los suscriptores obras musicales de compositores extranjeros y de Wardenburg. La revista se conserva en la HMS, aunque no está completa y faltan los suplementos musicales. El FO sí conserva estas obras. Esto ha permitido localizar todas estas piezas, siendo de interés poder conocer algunas de las composiciones para piano de este músico afincado en Sevilla contemporáneo de Gómez. Entre ellas hay danzas como *Wals*, *Habanera* y *Capricho bailable*<sup>1374</sup>. Esto permite comprobar que la música que se interpretaba en la asociación musical y el gusto del público sevillano suscrito a la revista era similar al de la infanta Luisa Fernanda.

La edición de estas obras tiene erratas y la armadura de la tonalidad solo aparece escrita en el primer compás de la obra o cuando cambia de tonalidad, hecho que resulta excepcional en la edición musical. En cuanto a la calidad musical y la dificultad técnica, existen diferencias notables entre estas piezas y el álbum *Música para piano* antes

---

<sup>1373</sup> La Revista musical española ha sido estudiada en el Capítulo II de este trabajo.

<sup>1374</sup> BICGC. WARDENBURG, Ricardo. *Wals*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857. 538\_02 FO; *Habanera*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857 538\_03 FO; *Capricho bailable*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857. 538\_32 FO.

descrito. En las obras de Wardenburg la mano izquierda también hace la armonía y el ritmo, pero con saltos con cambio de octava. Por otro lado, la mano derecha tiene melodías más elaboradas y voces secundarias que suelen ser arpeggios. Especialmente interesante resulta el *Capricho Bailable*, obra dedicada a la Señorita Doña Josefa de Bonaplata<sup>1375</sup>. La obra tiene una extensión de doce páginas y está dividida en tres secciones separadas por cambios de tonalidad y de carácter. Comienza, a modo de introducción, con un *Maestoso* inestable armónicamente y sin asentar ninguna tonalidad hasta llegar a *do sostenido* menor, tonalidad de la segunda sección, para acabar en un *Andantino* en *mi* mayor. La obra es prolífica en cromatismos, tanto en la armonía como en la melodía, y técnicamente es difícil con el uso de trémolos, saltos melódicos, arpeggios, octavas quebradas y acordes quebrados. En la biblioteca se encuentran otras obras de Wardenburg publicadas por revistas posteriores. Este es el caso de la obra *4 Melodías para piano* de similares características técnicas a las citadas<sup>1376</sup>. Al igual que en los métodos para piano y otras obras, las partituras contienen indicaciones musicales y digitaciones a lápiz, probablemente correcciones de Gómez a la infanta. De todo esto se deduce que Gómez era el arreglista, el seleccionador del repertorio y el profesor de la infanta. Esto implicaba que conocía mucho más repertorio pero que elegía un tipo concreto, probablemente condicionado por los gustos de la infanta; que conocía el trasfondo de los métodos didácticos para poner en relación el nivel de estos con sus adaptaciones, lo que implica habilidades compositivas también; y se observan cuestiones formativas como la digitalización.

## 6. LA MÚSICA DE CORTE DE EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN

En estos años Eugenio Gómez continuó componiendo. Se publica la tercera y última serie de melodías armonizadas *12 Melodías Armonizadas para piano* dedicadas a *Su Alteza Real Doña* Luisa Fernanda de Borbón. La obra está firmada solamente como “Eugenio Gómez”, no “Eugenio Gómez, organista segundo de la Catedral de Sevilla”, tal como había firmado las series de melodías armonizadas anteriores. De la firma del autor se deduce que la obra fue compuesta después de 1855, fecha de su jubilación en la Catedral.

---

<sup>1375</sup> Josefa de Bonaplata fue alumna de piano del Liceo Artístico de Sevilla e intervino en recitales de la institución. Probablemente también fue miembro de la Sociedad Filarmónica Sevillana, aunque este dato no se ha podido constatar.

<sup>1376</sup> WARDENBURG, Ricardo. *4 Melodías*. Sevilla, Imp. De la Revista Mercantil, 1859. BICGC. 430 FO.



Cabe suponer que en esta época debió componer obras para uso de su alumna, la infanta Luisa Fernanda. No obstante, en el Fondo musical de la casa de Orleans solamente existe otra, *Las Mollares* para piano a cuatro manos. La obra, igualmente dedicada a la infanta Luisa Fernanda, es una fácil adaptación para piano a cuatro manos de la danza Mollares Sevillanas. En el Fondo existen muchas obras anónimas. Cabe suponer que algunas de las danzas o canciones pudieran ser de la autoría de Eugenio Gómez y que no las hubiese firmado por considerar que tenían poca entidad. No obstante, el estudio de los manuscritos que se conservan de él hace desechar esta hipótesis, pues todos están firmados de una forma características, sean piezas elaboradas o más fáciles, como es el caso de *Las Mollares*. Además, tras analizar su personalidad, no cabe pensar que dejase obras sin firmar. De esto se deduce que durante su estancia en la casa Montpensier se dedicó principalmente a la enseñanza del piano a la infanta y sus hijos y a su puesto como pianista y maestro de la capilla musical de los duques, además de continuar siendo organista en la Catedral de Sevilla a pesar de haberse jubilado.

6.1. LAS MOLLARES SEVILLANAS. PIANO-FORTE A CUATRO MANOS, ESCRITAS EXPRESAMENTE PARA SU ALTEZA REAL LA SERENÍSIMA SEÑORA INFANTA DOÑA LUISA FERNANDA POR EUGENIO GÓMEZ

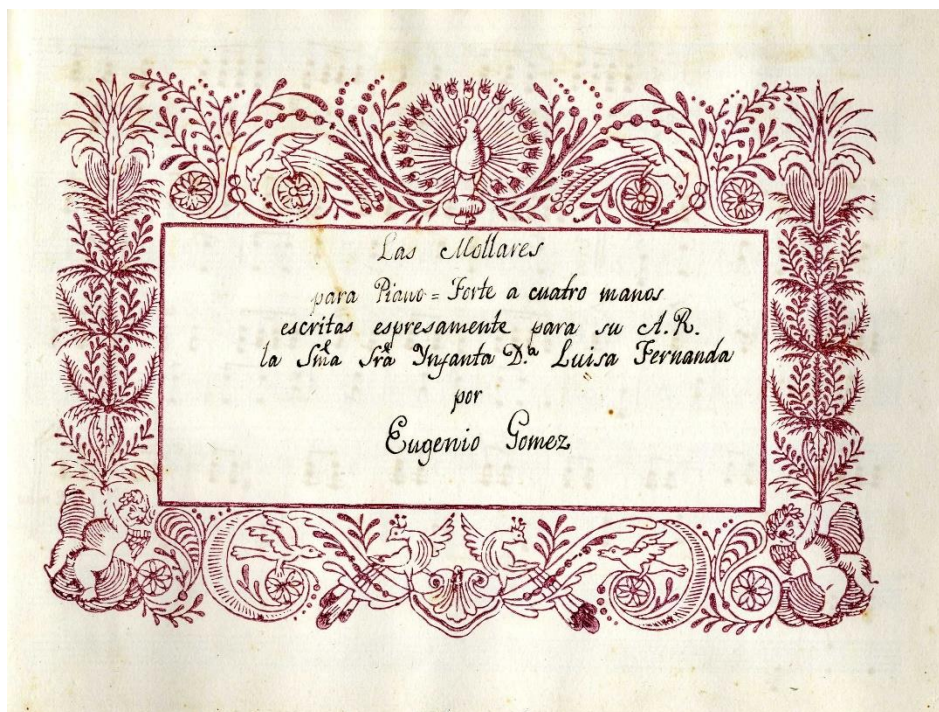


Figura 90. Portada de las Mollares de Eugenio Gómez. Manuscrito. BICGC. 614 29 FO.

Esta obra manuscrita procede de la Biblioteca de Música de la Casa de Orleans en España y, desde 1973, se encuentra en el FO ubicado en la BICGC. A pesar de la brevedad

de la pieza, fue un interesante hallazgo del Trabajo fin de Máster que precedió a esta tesis doctoral<sup>1377</sup>, pues no existía ninguna referencia a esta pieza en las publicaciones que hasta la fecha hablaban de la obra de Eugenio Gómez. Está incluida, junto con otras piezas anónimas y de compositores de la época, en el volumen *Música para Piano*, lujosamente encuadernado en piel color rojo con letras doradas.

En la portada de la obra aparece la dedicatoria “escritas expresamente para su *Alteza Real la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda* por Eugenio Gómez<sup>1378</sup>”. De esta dedicatoria se deduce que fue compuesta para el uso personal de la infanta en palacio, quien debió haberlas tocado con el duque o con el propio Eugenio Gómez. Este pudo ser este el motivo de que no fuese editada y, a la vez, hace suponer la existencia de más obras de su autoría, que tampoco lo fueran, compuestas durante los años en que fue profesor de piano de la infanta.

En *El Diccionario técnico de la Música* Felipe Pedrell define las mollaras sevillanas como “un antiguo aire de baile peculiar de Andalucía”<sup>1379</sup>. Efectivamente es un baile andaluz, concretamente sevillano. Son danzas de tempo vivo que usan, al igual que la sevillana o la seguidilla, la combinación de ritmos binarios y ternarios con los compases 3/8 y 2/4. En el siglo XIX, las representaciones musicales tenían un programa variado que incluía una sinfonía, ópera, sainetes y bailes populares. Estas danzas populares cerraban la función a modo de “fin de fiesta”. Entre los bailes anunciados en los teatros de esta época encontramos danzas tan conocidas como la jota, las sevillanas, las gallegas o las mollaras. Todas estas fueron interpretadas y bailadas en los teatros sevillanos con asiduidad<sup>1380</sup>.

En la BNE está la recopilación de Juan Cansino *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano por J. Cansino* donde se recogen varias danzas populares andaluzas, entre ellas las Mollaras sevillanas escritas en Fa mayor<sup>1381</sup>. También se encuentra en este archivo el manuscrito anónimo *Mollaras de Sevilla*, de la segunda

---

<sup>1377</sup> GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. *Eugenio Gómez (1786-1871) y la actividad musical en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*

<sup>1378</sup> GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Las Mollaras para piano=forte a cuatro manos*, Sevilla, manuscrito, ca. 1855. Ver ANEXO 4.

<sup>1379</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897, pág. 67.

<sup>1380</sup> AMS. Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853, Op. Cit.*

<sup>1381</sup> CANSINO, Juan. *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano por J. Cansino*, Madrid, Antonio Romero, 1870, pág. 7.

mitad del siglo XIX, que es una versión en Sol mayor, tonalidad más frecuente para esta danza<sup>1382</sup>, escrita para violín 1º, violín 2º, flauta y bajo. También hay particellas para el violín 1º, violín 2º, bajo, flautín, flauta, clarinete 1º y 2º, trompa 1º y 2º, cornetín y trombón que podrían pertenecer a una versión orquestal<sup>1383</sup>. En la particella del violín solista está escrito “Para uso de don Manuel Garrido”. El propio Glinka hizo una transcripción de las Mollares en 1855, también en Sol mayor<sup>1384</sup>. Si se comparan estas dos versiones con la de Eugenio Gómez tanto la melodía como la armonía son iguales. También la alternancia de compases binarios y ternarios, con la salvedad de que Glinka escribe todos los compases en 3/8 con aire de Mazurca.

### 6.1.1. Edición de las mollares

#### FUENTES MUSICALES

Esta edición se basa en el manuscrito *Las Mollares, para piano-forte a cuatro manos* de Eugenio Gómez. La obra pertenece al FO localizado en la BICGC con la signatura 614 29 FO. Tiene dos hojas, escrita como es habitual en las obras de piano a cuatro manos: la primera es la parte del piano segundo, los graves, que corresponde con la izquierda del atril, y la segunda es la parte del piano primero, los agudos, a la derecha del atril. Está encuadrada dentro del volumen *Música para Piano*, junto con otras veintinueve obras para piano anónimas y de compositores españoles. El variado repertorio de la colección incluye música de corte, bailes españoles, canción española, fantasía sobre temas de ópera y zarzuela y dos himnos.

#### CRITERIOS GENERALES

-Se han transcrito literalmente todas las indicaciones de dinámica que aparecen en el manuscrito, con la excepción de la dinámica *piano*. En el original se indicaba *pno* y se ha sustituido por *p*, para adaptarse a los criterios actuales.

---

<sup>1382</sup> En el volumen Música para Piano conservado en el FO, *Las Mollares* de Gómez y Gaztambide están en esta tonalidad.

<sup>1383</sup> Anónimo, *Mollares de Sevilla*, manuscrito, en BNE, MC/4198/59.

<sup>1384</sup> Glinka estuvo en Sevilla entre abril y mayo de 1847, trabajando junto al pintor Jenaro Pérez Villamil. ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (*et. al.*). *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid, INAEM, 1999, p. 99. Sobre Jenaro Pérez Villamil puede consultarse ARIAS ANGLÉS, Enrique. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*. Madrid, CSIC, 1989, pág. 130.

-Se han transcrito literalmente todas las indicaciones de articulación.

-Se han transcrito las digitaciones manuscritas del original.

-Se ha optado por mantener las indicaciones del manuscrito *parte de tiples* y *parte de bajos* en lugar de sustituirlas por los términos italianos *primo* y *secondo* más frecuentemente utilizados para las obras de piano a cuatro manos.

-Se ha cambiado la indicación en mano derecha de la parte de tiples, optando por la indicación “8<sup>a</sup>-----sempre” al principio en lugar de “8<sup>a</sup>-----“escrito durante toda la obra.

- Se ha realizado una versión en formato score, con las partes de piano primero y piano segundo unidos, y otra con ambas partes separadas, tal como aparece en el manuscrito.

## LAS MOLLARES

Eugenio Gómez Carrión  
Tr.: Auxiliadora Gil Rodríguez

*Vivo* <sup>8<sup>va</sup></sup> *sempre*

Parte de  
Tiples

*p*

Parte de  
Bajos

*Vivo*

*p*

*ffr*

*p*

*Voz*

*Voz*

CAPÍTULO III

Piano introduction in G major, 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes and chords, while the left hand provides a bass line of eighth notes and chords. The piece concludes with a final chord.

Vocal entry in G major, 2/4 time. The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The word "Voz" is written above the first vocal note.

Piano accompaniment for the vocal entry, in G major, 2/4 time. It includes dynamic markings such as "p" and "fr", and performance instructions like "D.C. 2 mas" and "fin". The right hand has a melodic line with fingerings, and the left hand has a bass line with rests.

## LAS MOLLARES

Piano

Eugenio Gómez Carrión  
Tr.: Auxiliadora Gil Rodríguez

Parte de Tiples

**Vivo** *8<sup>va</sup>* *sempre*

*Voz*<sub>1</sub>

*Voz*

**D.C. 2 mas** *fin*

## LAS MOLLARES

Piano

Eugenio Gómez Carrión  
Tr.: Auxiliadora Gil Rodríguez

**Vivo**

Parte de Bajos

**Voz**

**D.C. 2 mas** *fin*



## 7. EPÍLOGO EN LA VIDA DEL PROFESOR DE PIANO

Después de su jubilación en 1855 del puesto de segundo organista de la Catedral de Sevilla, Eugenio Gómez continuó residiendo en Sevilla. En 1860 tenía su domicilio en la calle Ravetilla nº 13, próxima a la Plaza de la Infanta Isabel (actual Plaza Nueva)<sup>1385</sup> y a partir de 1865 vivió en la calle Colón, actual calle Hernando Colón<sup>1386</sup>. Como se ha visto en el capítulo, los primeros años tras su jubilación los pasó al servicio de los duques de Montpensier, sin que conste hasta que momento fue maestro de capilla en el palacio de San Telmo.

Esta actividad la compaginó con la enseñanza particular: en la sección décima de la *Guía General de Sevilla y su provincia* de 1860 su nombre figura en la relación de “Profesores de música dedicados a la enseñanza” junto con Antonio Canto, Juan Rufín, Manuel Blanco, Nicolás Zabala, Ramón Sousa, Ramón Noriega, Francisco Rodríguez, José López y Silverio López y Uría<sup>1387</sup>, volviendo a figurar en las respectivas relaciones de profesores de profesores de música de la *Guía de Sevilla, su provincia* de los años 1865 y 1866<sup>1388</sup>.

En los últimos años de su vida el reconocimiento a la figura musical de Eugenio Gómez no fue sólo local, se extendía a todo el país. Según Parada y Barreto, en los últimos años de su vida recibió algunas distinciones y fue nombrado profesor honorífico en el Real Conservatorio de Madrid<sup>1389</sup>. La propuesta de Eugenio Gómez, junto con las de Nicolás Ledesma y Manuel Mata, se aceptó por la junta consultiva del Conservatorio de Madrid el 8 de octubre de 1866; aunque el nombramiento, exactamente, era como maestro honorario, no como profesor honorífico: “octubre 8 de 1866. Propuesta por esta dirección al Ministerio de Fomento para que se les conceda los honores de Maestros honorarios a los Sres. Ledesma, Gómez y de la Mata”<sup>1390</sup>. La propuesta que el Conservatorio emitió a

---

<sup>1385</sup> MORILLAS Y ALONSO, Victoriano. *Guía general de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Revista Mercantil, 1960, pág. 288.

<sup>1386</sup> GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia* [sic]: *Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario*. Año I, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1865, Vecindario de Sevilla, pág. LI y Año II, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1866, Vecindario de Sevilla, pág. LI.

<sup>1387</sup> MORILLAS Y ALONSO, Victoriano. *Guía general de Sevilla y su provincia*. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 259

<sup>1388</sup> GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia*. *Op. Cit.*, 1866.

<sup>1389</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. *Op. Cit.*, pág. 205.

<sup>1390</sup> B.C.S.M.M. *153 Índice de Legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales 1830-1872*. *Asuntos generales*. Carpetilla del expediente 17/37.

la Dirección General de Instrucción Pública permite comprobar que estas se realizaban por petición de los interesados a la junta consultiva del Conservatorio de Madrid, comisión que estudiaba los méritos como profesor y compositor aportados por los aspirantes:

Al Ilustrísimo Sr. Director General de Instrucción Pública.

Madrid. 10 octubre de 1866.

Ilustrísimo Sr.

Habiendo solicitado D. Nicolás Ledesma maestro de capilla de Santiago de Bilbao y D. Eugenio Gómez organista de Sevilla, que se les conceda el título de maestros honorarios de esta Escuela, oída la Junta consultiva. Y de acuerdo con ella: tengo la satisfacción de proponerlos a *Vuestra Ylustrísima* para dichos honores por reunir las circunstancias de ser distinguidos compositores y haber escrito obras importantes; teniendo del Sr. Ledesma una de texto adoptada en este Conservatorio.

Dios Mediante

Nota. La de D. Manuel Mata con fecha de hoy y diciendo que es digno de lo que solicita por ser un profesor de piano acreditado en esta corte y autor de las obras que cita<sup>1391</sup>.

El nombramiento de Gómez como maestro honorario se firmó en Madrid el 21 de octubre:

Dirección general de Instrucción pública.

El *Excelentísimo* Sr. ministro de fomento me comunica con esta fecha lo siguiente. “A propuesta del director y Consejo de Estudios del Real Conservatorio de Música y Declamación y conforme al Reglamento del mismo; la Reina (*que Dios guarde*) se ha servido nombrar maestro honorario de dicha Escuela a Don Eugenio Gómez profesor de música” [...]

Madrid 21 de octubre de 1866.

El director general,

Severo Catalina (rúbrica)<sup>1392</sup>.

---

<sup>1391</sup> B.C.S.M.M. 153 *Índice de Legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales 1830-1872. Asuntos generales*. Expediente 17/37, minuta de 10 de octubre de 1866 de la propuesta del Conservatorio a la Dirección General de Instrucción Pública para que se le conceda el título de Profesor Honorario a Nicolás Ledesma, Eugenio Gómez y Manuel Mata.

<sup>1392</sup> B.C.S.M.M. 153 *Índice de Legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales 1830-1872. Asuntos generales*. Expediente 17/37, traslado de 21 de octubre de 1866 de la Dirección General de Instrucción Pública minuta de 10 de octubre de 1866 de la propuesta del Conservatorio a la Dirección General de Instrucción Pública del nombramiento de Profesor Honorario de Eugenio Gómez.

Eugenio Gómez Carrión murió en Sevilla el veintitrés de mayo de 1771 a la edad de ochenta y cuatro años. La partida de defunción se encuentra en la Parroquia del Sagrario, a la que pertenecía por la ubicación de su domicilio:

Don Eugenio Gómez. En la Ciudad de Sevilla, Capital de su provincia, a veinte y cuatro de mayo del año de la fecha, yo, el infrascrito Cura del Sagrario de esta Santa Patriarcal Iglesia, mandé dar sepultura al cadáver de Don Eugenio Gómez y Carrión, hijo de Don Juan y de Doña Isabel, natural de Zamora, marido que fue de doña Margarita Casanes, de ochenta y siete años, y segundo organista de esta misma Santa Iglesia y de esta Parroquia. Falleció a las dos de la tarde del día anterior, en la calle Colón, número uno de fiebre perniciosa cerebral, según Don Dionisio Palacios, facultativo de su asistencia. No testó. Recibió los Santos Sacramentos. Se le hizo entierro de diez y ocho menores. Y en fe de verdad firmo la presente en Sevilla a veinte y cuatro de Mayo de mil ochocientos setenta y uno.

Juan Antonio López<sup>1393</sup>.

La noticia de su fallecimiento apareció en la Guías necrológica de la *Guía de Sevilla* del año 1872:

Relación de vecinos de Sevilla que fallecieron en el año de 1871. Las fechas se refieren al día que tuvo lugar el sepelio y las parroquias expresan el distrito en que vivían las personas que se citan, el día en que murieron...

Mayo, 24, D. Eugenio Gómez Carrión, profesor de música, Sagrario<sup>1394</sup>.

## 8. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La música formó parte de la educación de Isabel y Luisa Fernanda desde temprana edad, impulsada por la afición de su madre María Cristina. Su formación musical comenzó en 1839, bajo la tutela del tenor de la Capilla Real Escolástico Facundo Calvo. Desde 1841 Pedro Albéniz fue su profesor de piano impartándole además algunas nociones de arpa. En estas mismas fechas Francisco Frontera de Valldemosa fue su maestro de canto. Pedro Albéniz compuso un repertorio para piano, piano a cuatro manos, arpa y piano, cuartetos con piano y quintetos con piano, adaptado al nivel técnico de las niñas y escrito expresamente para su lucimiento. Igualmente, las piezas de Valldemosa se adaptaban al registro de voz de ellas.

---

<sup>1393</sup> Sevilla, Parroquia del Sagrario, Libro de Defunciones nº 36, 1867-1872, f. 339 vº-340. Citado en GALLEGO, Antonio. "Eugenio Gómez y sus melodías para piano". *Op. Cit.*, págs. 119-159.

<sup>1394</sup> GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla*, su provincia, (1872), pág. 228.

Las veladas musicales organizadas en el Palacio Real, reseñadas en la prensa decimonónica, son la mejor muestra de la música de salón del Madrid de la época. En ellas participaban Isabel y Luisa Fernanda interpretando el repertorio compuesto para ellas por sus profesores. Además, también intervenían su madre María Cristina y el hermano menor de Fernando VII, el infante Francisco de Paula. En estos eventos les acompañaban Pedro Albéniz y miembros de la Capilla Real. María Cristina fomentó la música en la sociedad madrileña, además de las veladas y los bailes que organizaba en el Palacio Real, tanto ella como sus hijas fueron socias de la sección de música del Liceo de Madrid, la regente incluso participó en alguna sesión pública tocando el arpa. A cambio, la institución se implicó políticamente ofreciéndole su apoyo. El ambiente cultural vivido por Isabel y Luisa Fernanda durante su infancia en la corte tuvo continuidad durante el reinado de Isabel II con la participación en sociedades artístico-culturales y la creación del Teatro Real, inaugurado por Isabel II en 1850.

El repertorio musical en Madrid durante la década de 1830 incluía tanto música vocal como instrumental. En el repertorio vocal destacan las arias de ópera italiana, principalmente de Rossini, Donizetti y Bellini, aunque también se interpretaba canción española con acompañamiento de piano o guitarra. En la música instrumental las formas musicales utilizadas principalmente eran las fantasías y variaciones sobre temas operísticos. Además, también se consumía música de baile y de carnaval, con danzas europeas, principalmente el vals, y danzas y potpurri de aires nacionales. La biblioteca de la reina María Cristina es una muestra de este repertorio, que incluye obras de compositores españoles, principalmente de los vinculados a la corona como es el caso de Pedro Albéniz, Mariano Rodríguez de Ledesma o Francisco Frontera de Valldemosa. En la década de 1840 el repertorio musical en Madrid abarcaba la ópera italiana, zarzuelas, canción lírica, obras para piano, para guitarra y un repertorio orquestal destinado primordialmente a oberturas y danzas.

Antonio de Orleans recibió una educación más completa que Luisa Fernanda, hecho que fomentó su afición por la literatura, la pintura y la música. Además, la etapa orleanista francesa en la que transcurrió la infancia y juventud de Antonio de Orleans promovía la pintura y, especialmente, la música española. El repertorio interpretado en los cafés parisinos incluía música española, especialmente los bailes españoles, como la seguidilla, la jota, el polo o el bolero, la canción andaluza y la música para guitarra, lo que debió fomentar la afición del duque por la música española.

La boda de Luisa Fernanda al igual que la de Isabel II fue una cuestión de estado. El doble enlace de las dos hermanas llevó a Luisa Fernanda, con tan sólo catorce años, a casarse con el duque de Montpensier, hijo menor del rey de Francia. Fueron circunstancias políticas las que les hicieron huir de París en 1848 e instalarse en Sevilla, lejos de la corte española, posteriormente. Durante la etapa de los Montpensier el urbanismo y las infraestructuras de Sevilla sufrieron una gran transformación. Desde su llegada los duques se integraron en la vida de la ciudad asistiendo asiduamente al Teatro San Fernando y a los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Los duques fueron mecenas de las artes y la literatura en la ciudad, especialmente de la pintura y la música. También patrocinaron la restauración de monumentos civiles y religiosos y apoyaron la industria y el comercio sevillano.

Los acontecimientos familiares de los duques de Montpensier, como los nacimientos de sus hijos, sus onomásticas o las visitas reales que recibían en San Telmo, eran motivo de festejos organizados por el consistorio municipal en los que tenía cabida la música. De este modo se generó un repertorio de música civil en torno a ellos que incluía oberturas de ópera, valeses y, en especial, aires nacionales; destacan las obras compuestas por músicos de las agrupaciones municipales como fue el caso de José María Llurba, músico mayor del Regimiento en Sevilla, es decir música para banda compuesta por músicos de banda. En estos actos al aire libre solían participar la orquesta del Teatro San Fernando y las bandas de música del Ayuntamiento y del ejército. Este tipo de repertorio también se interpretó en otras ciudades españolas y del extranjero que visitaron los duques dentro de los actos organizados por los respectivos ayuntamientos para su recibimiento. La mayoría de estas obras, siempre dedicadas a los duques por sus autores, se conservan en el FO. De igual modo, el cabildo catedralicio también organizaba actos litúrgicos, principalmente misas y *Te Deum*, para festejar los acontecimientos familiares de los Montpensier.

A pesar de que las hermandades sevillanas habían sido seriamente castigadas por la desamortización, el nombramiento de los duques como hermanos honoríficos de varias de ellas fue un revulsivo económico y social de estas instituciones. Para dar mayor realce a las funciones principales de las hermandades, en concreto a los quinaros y septenarios previos a la Semana Santa a los que asistían los duques, se encargaron obras para coro y orquesta a los principales compositores de la ciudad. El repertorio musical compuesto para estas funciones incluía quinaros y coplas dedicadas al titular de la hermandad.

Ejemplo representativo de ello es la Hermandad de la Quinta Angustia, para la cual compusieron *Quinarios* en años sucesivos: Juan Bautista Romero y Gante en 1851, Hilarión Eslava en 1852, Mariano Courtier en 1853. También Eugenio Gómez compuso tres obras para esta hermandad: *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores*, para coro con acompañamiento de piano (1852), *Stabat Mater* para voz y piano (1853) y *Meditación religiosa* para piano (1853). El hecho demuestra que los músicos de la Catedral, el Teatro y las asociaciones también tenían cabida en el ámbito de las hermandades.

Desde que se instalaron en el Palacio de San Telmo los duques crearon su propia capilla musical que intervenía en los bailes, las veladas musicales y las serenatas que los duques organizaban en el palacio y en su escalinata exterior. Como maestro de capilla se nombró en 1851 a Eugenio Gómez. Se ha llegado a la conclusión de que su elección para este puesto en lugar de Mariano Courtier, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica o Silverio López Uría, director de la orquesta del Teatro San Fernando, estuvo motivada por varios factores. El primero fue que, en el momento de la llegada de los duques a Sevilla, la trayectoria de Gómez estaba consolidada y probablemente era el músico de mayor prestigio en la ciudad. Por otra parte, Gómez estaba muy bien relacionado tanto con la Sociedad Filarmónica como con Hilarión Eslava, en ese momento maestro de la Capilla Real. Desde ambas instituciones pudo haber sido recomendado a Luisa Fernanda, pues las referencias de músicos debían funcionar en las instituciones laicas tal y como sucedía entre las catedrales. Además, con la elección de Gómez tenían en el mismo cargo a un director y un pianista, dualidad muy útil pues en algunas veladas no intervenía la orquesta, en su caso se interpretaban obras para piano, voz y piano, y reducciones para piano de obras orquestales.

Eugenio Gómez también fue elegido como profesor de piano de la infanta porque era el pianista de más prestigio en Sevilla. En 1848 le avalaba una trayectoria de más de diez años como profesor de piano e intérprete en el Liceo y en la Sociedad Filarmónica. Si durante su infancia en Madrid su profesor de piano había sido Pedro Albéniz, organista de la Capilla Real y el primer profesor de piano del Conservatorio de Madrid, al instalarse en Sevilla recurrió al mejor profesor que había en la ciudad, existiendo un paralelismo de ambos músicos en la vida de Luisa Fernanda.

Los músicos escogidos para la capilla musical de los duques de Montpensier fueron: Mariano Courtier, concertino; José Courtier, violín; Ramón Noriega y José

Álvarez, clarinetes; Francisco Vargas, flauta; Agustín Rueda, trompa; Antonio Frutos, cornetín y Nicolás Zabala, contrabajo. En esta relación de nombres hay músicos procedentes de la capilla musical de la Catedral, como los Courtier o Nicolás Zabala, y del Teatro, como Vargas; además, todos ellos eran músicos de la Sociedad Filarmónica. El hecho es una prueba más de cómo los músicos se desenvolvían en ambientes musicales diferentes de la ciudad, laicos y religiosos: catedral, teatros, sociedades y corte.

Paralelamente a lo que ocurría en la corte de Madrid, los duques de Montpensier organizaron bailes, veladas musicales y serenatas en San Telmo. Las danzas más empleadas en ambos ambientes elitistas eran las centroeuropeas que incluían vals, polkas, galop, mazurcas o rigodones, bailes que se consideraban más refinados que los aires españoles. Estas danzas se agrupaban en tandas y frecuentemente eran compuestas por músicos locales que las dedicaban a los duques, como fue el caso de Silverio López Uría. Las veladas musicales también fueron frecuentes, muchas veces motivadas por las visitas de miembros de casas reales europeas. El repertorio era similar al que se interpretaba en la Sociedad Filarmónica y se contaba con un pianista o con la capilla musical de los duques. Es destacable, por un lado, la composición de obras musicales para la ocasión de los músicos locales que intervenían en ellas, caso de Eugenio Gómez o Luis Castoldi, y por otro, la participación de los cantantes solista que estaban representando una ópera en ese momento en el Teatro San Fernando. Las serenatas se organizaron en las escalinatas de entrada al Palacio de San Telmo e intervenía una orquesta grande, formada para la ocasión e integrada por miembros de la Sociedad Filarmónica, el teatro y las bandas de la ciudad. El programa musical era heterogéneo e incluía ópera, danzas centroeuropeas, como el vals, zarzuela, y aires nacionales, como la jota aragonesa o las mollaras sevillanas.

La mayoría de las obras musicales dedicadas a los duques de Montpensier se conservan en la actualidad en el FO. El archivo reúne tanto las obras interpretadas en actos de homenaje a miembros de la familia real, principalmente destinados a los duques de Montpensier, aunque también a sus hijos e incluso a Isabel II y a su hija Eulalia de Borbón, como repertorio de consumo doméstico. La revisión del archivo musical ha permitido constatar que Luisa Fernanda eran una intérprete con un nivel aceptable de piano y que Antonio de Orleans también tocaba el piano, además del armónium y el violín. Junto con las bibliotecas musicales de Isabel II y de María Cristina, el FO es el archivo más completo que se conserva del repertorio musical interpretado en España

durante el siglo XIX, reúne tanto obras de los compositores españoles decimonónicos y repertorio vocal e instrumental europeo como métodos musicales. Se considera que es la muestra más completa de la música que se consumía en Sevilla, tanto en el ámbito doméstico como en los conciertos públicos.

La revisión del FO ha permitido la localización y transcripción de *Las Mollares Sevillanas*, obra para piano a cuatro manos de Eugenio Gómez. La pieza es una sencilla obra didáctica que Gómez debió escribir para interpretarla junto con la infanta y muestra la predilección de Luisa Fernanda por las danzas populares españolas. No obstante, la escasez de obras del profesor de la infanta en Sevilla, solamente dos, frente a las que Pedro Albéniz le compuso durante su infancia e incluso las que otros compositores españoles le dedicaron, abre una nueva hipótesis: es posible que la biblioteca personal de la Infanta Luisa Fernanda, conservada en la actualidad en la BCS sin catalogar, contenga más obras de Eugenio Gómez compuestas expresamente para su alumna. Esta nueva teoría se justifica porque el FO, aunque reúne obras que pertenecieron a los duques y a otros familiares, era la biblioteca de Antonio de Orleans, duque de Galliera y octavo de los hijos de los duques de Montpensier, quien heredó el archivo familiar; por lo tanto, es posible que Luisa Fernanda conservase algunas obras musicales en su propia biblioteca para uso privado.



**APÉNDICE. CATALOGACIÓN E  
INVENTARIO DE LA OBRA DE EUGENIO  
GÓMEZ CARRIÓN**



## 1. CRITERIOS DE LA CATALOGACIÓN Y DEL INVENTARIO

El presente catálogo incluye las obras, manuscritas e impresas, de Eugenio Gómez Carrión que se han encontrado en los siguientes archivos y bibliotecas: BNE, Archivo de la FJM, BRCSMM, AHQAS, AHSS, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, BICGC y BUCM.

Son muy pocas las obras impresas en vida de Eugenio Gómez, y de alguna de ellas solo tenemos referencias sin que se haya encontrado hasta el momento ni el manuscrito ni el impreso: *Canción Italiana*, entregada a los suscriptores de la revista *El Orfeo Andaluz* en 1842; *Canción Italiana con letra de Metastasio*, entregada a los suscriptores de la revista *El Orfeo Andaluz* en 1843<sup>1395</sup>; *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas al célebre pianista Franc Listz*, obra publicada por suscripción por la Unión Artístico-Musical en 1846; *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava*, publicadas por la Unión Artístico-Musical en 1848; *12 Melodías Armonizadas para piano, dedicadas a S.A.R. D<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbón*, publicadas por Bonifacio Eslava ca. de 1855; *Elevación n<sup>o</sup> 9*, publicada en *Museo Orgánico Español* de Hilarión Eslava en 1854; y *Ofertorio n<sup>o</sup> 9*, publicada en *Museo Orgánico Español* de Hilarión Eslava en 1854.

Además de estas obras editadas en el siglo XIX, por su biógrafo Parada y Barreto se tiene constancia de otras obras manuscritas compuestas por Eugenio Gómez<sup>1396</sup>. Por una parte, fue organista segundo en la Catedral de Sevilla durante cuarenta y un años. Durante este tiempo, para su uso en la catedral, compuso obras organísticas, siendo posible que ya hubiese compuesto alguna otras con anterioridad. También estuvo vinculado como maestro de música al Teatro Principal, hay constancia de que realizó la adaptación en español de una ópera de Dalayrac para representarse en este teatro, pudiendo existir otras obras compuestas destinadas a la misma finalidad. En tercer lugar, en los años en que estuvo vinculado al Liceo Artístico y Literario de Sevilla y a la Sociedad Filarmónica Sevillana, compuso obras para piano, para piano a cuatro manos,

---

<sup>1395</sup> De ambas obras no se conserva ni el manuscrito ni los suplementos de las revistas. Suponemos que se trata de dos obras diferentes por el hecho de haber sido publicadas en años sucesivos en la misma revista. No obstante, dado que no se han localizado las partituras es imposible afirmar si se trata de una revisión de la obra anterior.

<sup>1396</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, Casa Editorial de B. Eslava, 1868, págs. 204-205.

un concierto para piano y obras vocales con acompañamiento de piano. Por otra parte, para la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla compuso obras corales, para órgano y para piano. Por último, como maestro de capilla de los duques de Montpensier y profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda de Borbón compuso obras para la infanta.

De todo esto cabría esperar un catálogo con un número considerable de obras. Según Álvarez Cañibano, lamentablemente, por problemas económicos, los herederos de Eugenio Gómez vendieron su biblioteca personal después de su muerte en 1871, en la que había un gran número de manuscritos, con lo cual se perdió la principal vía para acceder a toda esta documentación<sup>1397</sup>. Tampoco se conserva ninguna de sus obras en la Catedral de Sevilla. Este es el motivo de que las obras encontradas para la realización de este trabajo se hayan obtenido por caminos diversos, en algunos casos las obras han llegado al archivo donde se encuentran desde legados privados, tal es el caso del Legado Roda que se encuentra en la BRCSMM, la pieza *Aire de Vals* localizada en el AHSS o el FO que fue adquirido por el Cabildo de Gran Canaria.

Como no se sabe la fecha de composición de todo el material encontrado, se ha optado por realizar una clasificación alfabética de las obras de Eugenio Gómez. La información de cada obra de este catálogo incluye los siguientes datos:

1. Título. Se indica el título tal como aparece en la partitura manuscrita o impresa encontrada. Además, se adjunta el subtítulo en los casos en que este aparece en el original.
2. Dedicatoria. Se transcribe literalmente la dedicatoria que aparece en algunos manuscritos o partituras impresas.
3. Género. Hay referencia de obras instrumentales, vocales, música escénica y obra didáctica, pero únicamente se han encontrado las partituras de piezas para piano solista, para piano a cuatro manos, órgano y música vocal para coro y solista con acompañamiento de piano, más una ópera. Se va dividir la obra en música instrumental, música vocal y música escénica, realizando dentro de cada apartado diferentes subdivisiones: música instrumental, para piano solista, para piano a

---

<sup>1397</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. en V.V.A.A., *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, Fundación autor, 2002, vol. v, págs. 714-715.

cuatro manos y para órgano; música vocal, para coro con acompañamiento y para voz solista con acompañamiento; y música escénica, ópera transcrita.

4. Plantilla vocal o instrumental.
5. Tonalidad de la obra. En los casos de obras integradas por una serie de piezas independientes con diferentes tonalidades se omite este dato, y se indica la tonalidad de cada una de las piezas en el apartado siete.
6. Indicaciones de tempo y carácter. Lo mismo ocurre en lo referente a las indicaciones de tempo y carácter en aquellas obras formadas por varias piezas independientes.
7. Partes. Este apartado está destinado a las obras que tienen varios movimientos o que son recopilación de varias piezas independientes. En este caso, en cada una de las partes de la obra se indicarán los siguientes datos: plantilla vocal o instrumental, tonalidad e indicaciones de tempo y carácter.
8. Fecha de composición. Este dato se aportará en los casos en que figure en la partitura original o se haya deducido por otras vías de información.
9. Datos de su publicación o estreno. Se hace referencia al lugar de edición, editor y fecha de edición. Además, se incluyen los datos del estreno en aquellos casos en los que esta información conste en la prensa de la época.
10. Partitura. En este apartado se aportarán los siguientes datos: si es una partitura manuscrita o impresa, número de páginas de la obra, formato y, en el caso de obras para más de una voz, si se conservan las particellas, la partitura general y el libreto con el texto.
11. Grabación. Se reseñan los siguientes aspectos: Intérprete, Título de la grabación, Lugar de grabación, Producción musical, Fecha de la grabación, Formato de la grabación.
12. Localización. Se indica el archivo o biblioteca donde se ha encontrado la obra y la signatura con la que está catalogada en la institución que la acoge.
13. Observaciones. Se recogen explicaciones sobre los datos de los apartados anteriores.

El número total de obras catalogadas es de diez originales y dos transcripciones. Aunque es un número reducido, y resulta lamentable que se haya perdido la mayor parte de la producción de este autor, se aporta una obra nueva para piano a cuatro manos de la que no existía referencia con anterioridad, *Las mollares*, y dos para piano, ya citadas por los biógrafos de Gómez cuyo paradero era desconocido: *Aire de Vals* y *Tema con*

*Variaciones para fortepiano.* También se han localizado tres partituras de las que existían referencias pero se desconocía su ubicación: la ópera *Una hora de Matrimonio*; una obra coral, *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores, con acompañamiento de Piano, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia*; y la transcripción para coro melodium, flauta, clarinete y contrabajo de una obra de Hilarión Eslava original para coro, órgano y orquesta, *Coro y letrillas con orquesta, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por el maestro H. Eslava y arregladas por E. Gómez para el melodium, con flauta, clarinete y contrabajo.*

Además de la catalogación de las obras encontradas de Eugenio Gómez, se ha realizado un inventario de otras piezas de las que hay referencias en artículos o prensa, tanto del siglo XIX como actuales, pero que no han sido localizadas. La clasificación de estas obras se hará por géneros, añadiendo a los géneros de las obras catalogadas dos nuevos: obras didácticas y obras concertantes para solista y orquesta.

De cada una de estas obras se aportará los siguientes datos: 1. Título; 2. Plantilla vocal o instrumental; 3. Año de composición; 4. Año de edición o estreno; 5. Primera referencia de la obra; 6. Observaciones.

Tanto en la catalogación como en el inventario se usarán las siguientes abreviaturas:

S	Soprano
Ti	Tiple
C	Contralto
T	Tenor
B	Bajo
VI	Violín
Vla	Viola
Vch	Violoncello
Cb	Contrabajo
Fl	Flauta
Ob	Oboe
Cl	Clarinete
Fg	Fagot

APÉNDICE

Tpt	Trompeta
Tp	Trompa
Tbn	Trombón
Pno	Piano
Org	Órgano
B.c.	Bajo continuo
Orq	Orquesta

2. CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE EUGENIO GÓMEZ

1

- 1. Título.** *24 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt por D. E. Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla.*
- 2. Dedicatoria.** Dedicadas a Franz Liszt.
- 3. Género.** Obra instrumental: piano.
- 4. Plantilla.** Pno.
- 5. Tonalidad.** ---
- 6. Tempo y carácter.** ---
- 7. Partes.** *Melodía 1ª, Do mayor, Andante con espresione; Melodía 2ª, La bemol mayor, Andante expresivo e legato; Melodía 3ª, Si bemol mayor, Andante mosso; Melodía 4ª, Sol menor, Andantino; Melodía 5ª, Si menor, Andante expresivo e legato; Melodía 6ª, Fa mayor, Andante mosso; Melodía 7ª, Fa menor, Andante expresivo; Melodía 8ª, Fa mayor, Andante mosso con espresione; Melodía 9ª, Sol menor, Andante cuasi Allegretto; Melodía 10ª, Fa menor, Andante cuasi Allegretto; Melodía 11ª, Mi bemol mayor, Andantino; y Melodía 12ª, Si bemol menor, Andante mosso.*
- 8. Fecha de Composición.** Compuesta antes de 1844.
- 9. Publicación o estreno.** Editada en Madrid en 1846.
- 10. Partitura.** Partitura impresa, 14 págs., tamaño A4.

- 11. Grabación.** Antonio R. Baciero, Eugenio Gómez 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero, Colección de autores e intérpretes zamoranos (vol. 3), [disco estéreo 33 r.p.m], Zamora, Caja de Zamora, 1987. Incluye las Melodías nº1, nº2, nº3, nº4, nº5, nº 9 y nº 12 de esta serie.
- 12. Localización.** BRCSMM, 5/1316. Además, hay ejemplares de estas obras en el CDMA y en la BCSMS.
- 13. Observaciones.** La obra fue compuesta antes de 1844 pues se tiene noticia que en ese año le mostró la obra a Liszt durante la visita de este a Sevilla. Contiene doce melodías, no veinticuatro como indica el título de la obra. En la segunda página de la edición se adjuntó la traducción del francés de la carta que Liszt le escribió a Eugenio Gómez. Las partituras no incluyen la fecha de edición, el dato se ha deducido a través de los anuncios aparecidos, entre los meses de agosto y septiembre de 1846, en El Español, El Clamor público o El Heraldo de la publicación de la obra por la Unión Artístico-Musical.

2

- 1. Título.** *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava por D. Eugenio Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla.*
- 2. Dedicatoria.** Dedicadas a Hilarión Eslava.
- 3. Género.** Obra instrumental: piano.
- 4. Plantilla.** Pno.
- 5. Tonalidad.** ---
- 6. Tempo y carácter.** ---
- 7. Partes.** *Melodía 1ª, La mayor, Allegro; Melodía 2ª, Re bemol mayor, Andante; Melodía 3ª, Si bemol menor, Andante mosso; Melodía 4ª, Mi bemol mayor, Andante mosso; Melodía 5ª, Do menor, Andante expresivo; Melodía 6ª, La bemol mayor, Andante; Melodía 7ª, Mi bemol mayor, Andante mosso; Melodía 8ª, Mi menor, Andante; Melodía*



9ª, Fa menor, *Andante*; *Melodía 10º*, Re mayor, *Andante gracioso*; *Melodía 11º*, Do sostenido menor, *Andantino*; y *Melodía 12º*, Fa sostenido menor, *Allegro enérgico*.

**8. Fecha de composición.** ---

**9. Publicación o estreno.** Editada en Madrid en 1848.

**10. Partitura.** Partitura impresa, dos cuadernos de 10 y 12 págs. respectivamente, tamaño A4.

**11. Grabación.** Antonio R. Baciero, *Eugenio Gómez 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero, Colección de autores e intérpretes zamoranos (vol. 3)*, [disco estéreo 33 r.p.m], Zamora, Caja de Zamora, 1987. Incluye las Melodías nº1, nº2, nº6, nº7, nº8, nº9, nº11 y nº12 de esta serie.

**12. Localización.** FJM, M-9894-B. Además, hay copias de estas obras en el CDMA y en la BCSMS.

**13. Observaciones.** Esta obra se publicó en dos cuadernos con seis *Melodías Harmonizadas* en cada uno. En la portada hay una nota que dice textualmente: «Estas doce melodías están divididas en dos cuadernos y son continuación de las otras doce publicadas anteriormente y dedicadas al célebre Liszt». El precio de cada cuaderno fue de doce reales. no figura en la partitura ni el editor ni la fecha de edición. En la partitura no hay fecha de edición, la fecha se sabe por el anuncio aparecido en prensa, en *El Clamor público* de enero de 1848 se anuncia la publicación.

### 3

**1. Título.** *12 Melodías Armonizadas para piano por D. Eugenio Gómez, a S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Dª Luisa Fernanda de Borbón.*

**2. Dedicatoria.** Dedicadas a S.A.R. la infanta Dª Luisa Fernanda.

**3. Género.** Obra instrumental: piano.

**4. Plantilla.** Pno.

**5. Tonalidad.** ---

6. **Tempo y carácter.** ---
7. **Partes.** *Melodía 1ª*, La bemol mayor, Legatto; *Melodía 2ª*, Fa mayor, *Allegretto*; *Melodía 3ª*, La bemol mayor, *Andante*; *Melodía 4ª*, Re menor, *Allegretto*; *Melodía 5ª*, Mi bemol mayor, *Andante expresivo*; *Melodía 6ª*, Mi bemol menor, *Andante mosso*; *Melodía 7ª*, Si bemol menor, *Allegro*; *Melodía 8ª*, Mi bemol mayor, *Andantino*; *Melodía 9ª*, La mayor, *Allegretto*; *Melodía 10ª*, Re menor, *Andante mosso*; *Melodía 11ª*, Si bemol menor, *Andante mosso*; y *Melodía 12ª*, Si bemol mayor, *Allegretto*.
8. **Fecha de composición.** Después de 1855.
9. **Publicación o estreno.** Editada en Madrid por Bonifacio Eslava.
10. **Partitura.** Partitura impresa, 23 págs., tamaño A4.
11. **Grabación.** Antonio R. Baciero, *Eugenio Gómez 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero, Colección de autores e intérpretes zamoranos (vol. 3)*, [disco estéreo 33 r.p.m], Zamora, Caja de Zamora, 1987. Incluye las Melodías nº2, nº3, nº4, nº5, nº6, nº9, nº10, nº11 y nº12 de esta serie.
12. **Localización.** FJM, M-9895-B. También hay copia de la partitura en la BCSMS y en la BICGC.
13. **Observaciones.** Incluye en la segunda página una carta-dedicatoria a S.A.R. la serenísima infanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbón. Las fechas de composición y publicación son posteriores a 1855. Aunque en la partitura no aparece la fecha de edición, esta se deduce del título *Armonizadas para piano por D. Eugenio Gómez*; a diferencia de otras obras en las que además del nombre del autor figura su cargo catedralicio “organista 2º de la Catedral de Sevilla”. Por lo tanto, es de suponer que esta obra fue compuesta después de 1855, año de su jubilación del puesto de segundo organista de la Catedral de Sevilla.

4

1. **Título.** *Aire de Vals*.
2. **Dedicatoria.** ---

3. **Género.** Obra instrumental: piano.
4. **Plantilla.** Pno.
5. **Tonalidad.** Fa mayor.
6. **Tempo y carácter.** La indicación inicial de tempo es ilegible; parece tratarse de una abreviatura de Moderato o Allegretto.
7. **Partes.** ---
8. **Fecha de composición.** Entre 1838 y 1845.
9. **Publicación o estreno.** Entre 1838 y 1845.
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 4 págs. apaisadas sin encuadernar, tamaño A4.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** AHSS, Caja 80. Carpeta 415.
13. **Observaciones.** La obra debió ser compuesta para el Liceo Artístico Literario, por lo tanto, la fecha de composición debe ser entre 1838 y 1845. Se ha llegado a esta conclusión porque en el título no incluye la leyenda “organista segundo de la Catedral de Sevilla”, que sí aparece en otras obras manuscritas y editadas, y por la rúbrica que aparece al final, que podría estar relacionada con la institución. Eugenio Gómez no perteneció a la Hermandad del Silencio y tampoco consta en el archivo de la cofradía la procedencia, por ello se supone que debía estar incluida en algún legado personal donado a esta hermandad.

5

1. **Título.** *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores, con acompañamiento de Piano; compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por D, Eugenio Gómez. Organista 2º de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla.*
2. **Dedicatoria.** Dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla.
3. **Género.** Obra vocal para coro con acompañamiento de piano.
4. **Plantilla.** S 1ª, S 2ª, A, T, B y pno.

5. **Tonalidad.** Sol menor.
6. **Tempo y carácter.** ---
7. **Partes.** Estrofa, S 1º, S 2º y pno, Sol menor, *Andante sostenuto*; y Estribillo, S1º, S2º, A, T, B y pno, Sol menor, *Allegretto*.
8. **Fecha de composición.** Entre 1848 y 1850.
9. **Publicación o estreno.** Entre 1848 y 1850.
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 27 págs. apaisadas, tamaño A4. Incluye *particellas* de S 1º, S 2º, A, T y B.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** AHQAS, LEG.D.
13. **Observaciones.** Obra compuesta para el Quinario de la Hermandad de la Quinta Angustia. La fecha de composición debe ser entre 1848 y 1850. A partir de 1848, los Duques de Montpensier eran hermanos mayores honoríficos de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, hecho que supuso un momento de esplendor de la hermandad. Esto motivó que en años sucesivos se encargase el Quinario a compositores relevantes: en 1851 se interpretó el Quinario de Juan Bautista Romero y Gante, hecho reflejado en el tomo 55, año 1851, de la *Crónica sevillana 1800-1853* de Félix González de León; por otra parte, en el archivo de la hermandad se conserva un Quinario de Eslava del año 1852 y otro de Mariano Courtín de 1853, además, consta que desde 1854 se volvió a interpretar el Quinario de Eslava, obra interpretada con continuidad hasta la actualidad. La estructura formal de la obra es: estrofa1-estribillo-estrofa2-estribillo-estrofa3-estribillo-estrofa4-estribillo-estrofa5-estribillo-estrofa6-estribillo-estrofa7-estribillo. Las estrofas o coplas son partes solistas cantadas a dúo por dos triples con letra diferente para cada una de ellas y el estribillo, que se repite siempre igual, es para coro a cuatro voces.

6

1. **Título.** *Elevación nº 9.*
2. **Dedicatoria.** ---

3. **Género.** Obra instrumental: órgano.
4. **Plantilla.** Org.
5. **Tonalidad.** Mi menor.
6. **Tempo y carácter.** ---
7. **Partes.** *Adoración*, Mi menor, *Andante*; y *Plegaria*, Mi menor, *Allegro*.
8. **Fecha de composición.** ---
9. **Publicación o estreno.** Editada Madrid, imprenta de José C. de la Peña, 1853, vol. I, págs. 112-115.
10. **Partitura.** Partitura impresa, 4 págs, 36 cm.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** Entre otros lugares se encuentra en la BNE con la signatura M/387.
13. **Observaciones.** Obra compuesta a petición de Hilarión Eslava. El manuscrito de la *Plegaria* está localizado en: Fonds S. Gadule, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, B-Br/Mus Ms 1764.

7

1. **Título.** *Juego de Versos a 4 por todos los tonos, de Gómez, organista 2º de esta Sta. Iglesia.*
2. **Dedicatoria.** Para el uso de Don Antonio Navarro: Discípulo de Don Indalecio Soriano Fuertes para órgano.
3. **Género.** Obra instrumental: órgano.
4. **Plantilla.** Org.
5. **Tonalidad.** ---
6. **Tempo y carácter.** ---

7. **Partes.** Tono primero punto bajo, Do menor; Tono primero natural, Re menor; Tonos segundo y tercero, Mi menor; Tono cuarto, Modo de Mi; Tono quinto, Do mayor; Tono sexto punto bajo, Mi bemol mayor; Tono séptimo, Modo de Re con el segundo y el sexto grado rebajados (mi bemol y si bemol); y Tono octavo, Sol mayor.
8. **Fecha de composición.** 11 de septiembre de 1819.
9. **Publicación o estreno.** ---
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 25 págs. apaisadas, tamaño A4.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** BRCSMM, RODA LEG 35-387.
13. **Observaciones.** Es el único manuscrito encontrado en el que consta la fecha de composición. Compuesta para uso personal de Antonio Navarro, probablemente un organista de la ciudad alumno suyo. En las obras religiosas los versos cantados a una voz se alternaban con el mismo verso cantado por un coro polifónico o tocados por el órgano. Cada juego de versos de la obra está en uno de los ocho modos del canto llano, aunque, a excepción del Cuarto Tono y el Séptimo tono que son modales, son tonales.

8

1. **Título.** *Las Mollares para piano= forte a cuatro manos, escritas espresamente para su A.R. la Srma. Sra. Ynfanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda por Eugenio Gómez.*
2. **Dedicatoria.** Dedicada a S.A.R. la infanta Luisa Fernanda de Borbón.
3. **Género.** Obra instrumental: piano a cuatro manos.
4. **Plantilla.** Pno.
5. **Tonalidad.** Sol mayor.
6. **Tempo y Carácter.** *Vivo.*
7. **Partes.** ---
8. **Fecha de composición.** Después de 1855.

9. **Publicación o estreno.** ---
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 3 págs. apaisadas, tamaño A4.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** BICGC, 614/29 FO.
13. **Observaciones.** La obra debió ser compuesta para uso de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón. A diferencia de otras obras en las que además del nombre del autor figura su cargo catedralicio “organista 2º de la Catedral de Sevilla” está sólo está firmada por Eugenio Gómez. Por lo tanto, es de suponer que esta obra fue compuesta después de 1855, año de su jubilación del puesto de segundo organista de la Catedral de Sevilla. Está encuadrada en un libro con el sello de la casa de Orleans titulado *Música para piano*, figura como la obra nº 26 en el índice manuscrito.

9

1. **Título.** *Ofertorio nº 9.*
2. **Dedicatoria.** ---
3. **Género.** Obra instrumental: órgano.
4. **Plantilla.** Org.
5. **Tonalidad.** La bemol mayor.
6. **Tempo y carácter.** *Andante.*
7. **Partes.** ---
8. **Fecha de composición.** ---
9. **Publicación o estreno.** Editada en Madrid, imprenta de José C. de la Peña, 1853, vol. I, págs. 106-111.
10. **Partitura.** Partitura impresa, 6 págs, 36 cm.
11. **Grabación.** ---

12. **Localización.** BNE, Madrid, M/387.
13. **Observaciones.** Obra compuesta a petición de Hilarión Eslava.

**10**

1. **Título.** *Tema con Variaciones para Fortepiano.*
2. **Dedicatoria.** “Son para uso de M<sup>a</sup> de los Dolores Pizarro”.
3. **Género.** Obra instrumental: piano.
4. **Plantilla.** pno.
5. **Tonalidad.** Fa mayor.
6. **Tempo y carácter.** *Despacio - Allegretto.*
7. **Partes.** Introducción, Tema, Variación 1<sup>a</sup>, Variación 2<sup>a</sup>, Variación 3<sup>a</sup>, Variación 4<sup>a</sup>, Variación 5<sup>a</sup>, Variación 6<sup>a</sup>, Variación 7<sup>a</sup>, Variación 8<sup>a</sup> y Final.
8. **Fecha de composición.** ---
9. **Publicación o estreno.** ---
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 3 bifolios apaisados y cosidos, tamaño 22 x 31,5 cm.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** Universidad Complutense de Madrid, CS-2-05-0820 Fondo Claras de Sevilla.
13. **Observaciones.** Obra dedicada a M<sup>a</sup> de los Dolores Pizarro, probablemente una de las alumnas de piano de Eugenio Gómez.

**11**

**Adaptación en español de una ópera de Nicolas-Marie Dalayrac**

1. **Título.** *Una hora de Matrimonio.*



2. **Dedicatoria.** ---
3. **Género.** Música escénica, ópera en un acto.
4. **Plantilla.** S (Costanza), S (Elisa), C (Sant Angel), T (Germebil), B (Marcé), vl I°, vl 2°, vla, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, tp I, tp II, fg I, fg II, tbn I, tbn II, b.c.
5. **Tonalidad.** Sol mayor.
6. **Tempo y carácter.** ---
7. **Partes.** Sinfonía: vl I, vl II, vla, fl I-II, cl I-II, tp I-II, fg I-II, tbn I-II, cb, b. c., Re mayor, *Allegro con motto*; Escena 1, aria de soprano, *Juzga de mi sorpresa*, S (Costanza), vl I, vl II, vla, fl I-II, tp I-II, fg I-II, b.c., Fa mayor, *Andantino con motto*; Escena 2, terceto, *Mas que por un rato*, S (costanza), S (Elisa), T (Germebil), vl I, vl II, vla, cl I-II, tp I-II, fg I, b.c., Mi bemol mayor, *Allegretto moderato-Andante siciliano-tempo primo*; Escena 3, dúo, *Te lo suplico*, C (Sant Angel), T (Germebil), vl I, vl II, vla, fl I-II, Ob I-II, cl I-II, tp, fg (col bajo), b.c., Sol mayor, *Allegro-Andante cantabile-Allegretto moderato-Allegro*; Escena 4, Quinteto, *Costanza ¡Cielos!*, S (Costanza), S (Elisa), C (Sant Angel), T (Germebil), B (Marcé), vl I, vl II, vla, cl I-II, tp I-II, fg I-II, b.c., do mayor, *Allegro-Allegro molto vivo*; Escena 5, aria de contralto, *Para Arrepentirme*, C (Sant Angel), vl I, vl II, vla, fl I-II, cl I-II, fg I-II, tp I-II, b.c., La menor, *Allegro moderato-Marcha grave-Maestoso casi Andante-Andante*; Escena 6, dúo, *El más feliz de los hombres*, S (Elisa), C (Sant Angel), vl I, vl II, vla, cl I-II, tp I-II, fg, b.c., Si bemol mayor, *Allegro moderato-Allegro mas vivo*; Escena 7, aria de soprano, S (Costanza), vl I, vl II, vla, fl I-II, tp I-II, fg I-II, b.c., mi mayor, *Andante amoroso*, y Escena 8, coro final, *Y sed felices*, S (Costanza), S (Elisa), C (Sant Angel), T (Germebil), B (Marcé), vl I, vl II, vla, cl I-II, tp I-II, fg, b.c., Sol mayor, *Allegro molto*.
8. **Fecha de composición.** 1822.
9. **Publicación o estreno.** 1822.
10. **Partitura.** Partitura manuscrita, 115 págs., A3, partitura general.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** Archivo de la SGAE, Madrid, TL-606.

**13. Observaciones.** Usó el libreto de la ópera cómica que Dalayrac compuso en 1804 con el mismo título, pero con el texto en español. En la SGAE no se conservan las particellas ni el libreto. Aunque en la partitura no consta ninguna fecha, hay referencia al estreno de esta obra en el tomo 24, año 1822, de la *Crónica sevillana 1800-1853* de Félix González de León.

## 12

### Transcripción de una obra de Hilarión Eslava

1. **Título.** *Coro y letrillas con orquesta, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por el maestro H. Eslava y arregladas por E. Gómez para el melodium, con flauta, clarinete y contrabajo.*
2. **Dedicatoria.** Dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla.
3. **Género.** Obra vocal para órgano con acompañamiento de melodium, flauta, clarinete y contrabajo.
4. **Plantilla.** S, A, T, B, melodium, fl, cl y cb.
5. **Tonalidad.** Mi bemol mayor.
6. **Tempo y carácter.** ---
7. **Partes.** Coro, S, A, T, B, melodium, fl, cl y cb, Mi bemol mayor, Allegretto; y Letrillas a duo, T, B, melodium, fl, cl y cb, Do menor, *Andante mosso*.
8. **Fecha de composición.** Ca. 1852.
9. **Publicación o estreno.** Ca. 1852.
10. **Partitura.** Manuscrito, transcripción para coro, melodium, flauta, clarinete y contrabajo de la obra *Coro y letrillas con orquesta, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia por el maestro H. Eslava*, 5 págs, A4 apaisado, partitura general.
11. **Grabación.** ---
12. **Localización.** AHQAS. Sin inventariar.

**13. Observaciones.** No tiene fecha de composición, ni está inventariada en el AHQAS. El manuscrito está en la carpeta del Quinario de Eslava compuesto en 1852, está inventariada la obra de Eslava, pero no la transcripción de Eugenio Gómez. Hoy en día se sigue interpretando esta versión de la obra en el Quinario de la hermandad, aunque se le conoce como el Quinario de Eslava sin hacer referencia a la autoría de la versión. La estructura formal de la obra es: Coro y letrillas da capo. Las estrofas o letrillas varían la letra cada vez que se repiten y están escritas para tenor y bajo solistas.

### 3. ÍNDICE DE OBRAS NO LOCALIZADAS DE EUGENIO GÓMEZ

#### 3.1. OBRAS PARA PIANO

##### 1

1. **Título.** *Fantasía.*
2. **Plantilla.** pno.
3. **Fecha de composición.** ---
4. **Edición o estreno.** ---
5. **Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.
6. **Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

##### 2

1. **Título.** *Meditación Religiosa.*
2. **Plantilla.** Pno.
3. **Fecha de composición.** 1853.
4. **Edición o estreno.** 1853.
5. **Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.

**6. Observaciones.** Obra dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia. La fecha de la obra es indicación de Álvarez Cañibano.

**3**

**1. Título.** *Seis valeses originales de salón.*

**2. Plantilla.** Pno.

**3. Fecha de composición.** ---

**4. Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.

**6. Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

**4**

**1. Título.** *Variaciones sobre el vals de las Quejas.*

**2. Plantilla.** Pno.

**3. Fecha de composición.** ---

**4. Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.

**6. Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

**5**

**1. Título.** *Variaciones sobre motivos de Ópera.*

2. **Plantilla.** Pno.
3. **Fecha de composición.** 1843.
4. **Edición o estreno.** 1843.
5. **Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.
6. **Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

6

1. **Título.** *Ayes de mi Alma, mazurca para piano.*
2. **Plantilla.** *pno.*
3. **Fecha de composición.** ---
4. **Edición o estreno.** 1893.
5. **Primera referencia.** Obra citada en GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical español”, *Op. Cit.*, págs.119-159.
6. **Observaciones.** Obra impresa, la fecha de edición es posterior a la muerte de Eugenio Gómez. Localizada en la BMM, Centro Conde-duque. Su autor es Bernardo Gómez.

3.2. OBRAS PARA PIANO A CUATRO MANOS

1

1. **Título.** *Gran Introducción y Vals a cuatro manos.*
2. **Plantilla.** Pno, 4 manos.
3. **Fecha de composición.** ---
4. **Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.

**6. Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

**2**

**1. Título.** *Introducción, variaciones y final para piano a cuatro manos.*

**2. Plantilla.** Pno, 4 manos.

**3. Fecha de composición.** 1840.

**4. Edición o estreno.** 1840.

**5. Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205; y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.

**6. Observaciones.** Fue interpretada por Eugenio Gómez y su hija Juana en un concierto del Liceo Artístico y Literario de Sevilla celebrado en la Casa de la Lonja, marzo de 1840.

3.3. OBRAS CONCERTANTES PARA SOLISTA Y ORQUESTA.

**1**

**1. Título.** *Concierto Asiático para piano y orquesta.*

**2. Plantilla.** Pno, Orq.

**3. Fecha de composición.** ---

**4. Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.

**6. Observaciones.** Posiblemente compuesta para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

3.4. OBRAS PARA ÓRGANO.

**1**

**1. Título.** *Gran ofertorio para dos órganos.*

**2. Plantilla.** 2 Org.

**3. Fecha de composición.** ---

**4. Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.

**6. Observaciones.** Posiblemente compuesta para interpretarla en la Catedral de Sevilla junto con Sanclemente.

**2**

**1. Título.** *Repertorio de Organistas.* 3 vol.

**2. Plantilla.** Org.

**3. Fecha de composición.** ---

**4. Edición o estreno.** ---

**5. Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.

**6. Observaciones.** Incluye ofertorios, temas con variaciones y versos. El tercer volumen es un tratado de armonía.

**3**

**1. Título.** Sonatas para órgano.

**2. Plantilla.** Org.

3. **Fecha de composición.** ---
  4. **Edición o estreno.** ---
  5. **Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205.
  6. **Observaciones.** Posiblemente compuestas para ser interpretadas en la Catedral de Sevilla. Obras citadas por Parada y Barreto sin título.
- 3.5. OBRAS PARA VOZ CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO.

1

1. **Título.** *Arietas para canto y piano con letra de Metastasio.*
2. **Plantilla.** Voz, pno.
3. **Fecha de composición.** 1843.
4. **Edición o estreno.** 1843.
5. **Primera referencia.** Obra citada en PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música, Op. Cit.*, págs. 204-205; y ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio, “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.
6. **Observaciones.** Se entregaba a los suscriptores de *El Orfeo Andaluz* en los nº 5 y 6 del año 1843, de este dato se deduce la fecha de la obra.

2

1. **Título.** *Canción Italiana.*
2. **Plantilla.** Voz, pno.
3. **Fecha de composición.** 1842.
4. **Edición o estreno.** 1842.
5. **Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.



**6. Observaciones.** Se entregaba a los suscriptores de *El Orfeo Andaluz* en los nº 5 y 6 del año 1842, de este dato se deduce la fecha de la obra.

**3**

**1. Título.** *Romanza española.*

**2. Plantilla.** Voz y pno.

**3. Fecha de composición.** 1853.

**4. Edición o estreno.** 1853.

**5. Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.* págs. 714-715.

**6. Observaciones.** La obra se interpretó en un baile organizado por los Duques de Montpensier el día 23 de abril de 1853 en el Palacio de San Telmo de Sevilla. Aparece titulada como *Romanza nueva* en LÓPEZ, Felipe, “Gacetilla de interior”, *La España*, (1853), nº 1.558, 30/4/1853, pag.1.

**4**

**1. Título.** *Stabat Mater.*

**2. Plantilla.** Voz, pno.

**3. Fecha de composición.** 1853.

**4. Edición o estreno.** 1853.

**5. Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.

**6. Observaciones.** Obra dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia.

3.6. OBRAS PARA CORO CON ACOMPAÑAMIENTO.

**1**

**1. Título.** *Coplas a San Antonio.*

**2. Plantilla.** S, A, T, B, orq., org.

3. **Fecha de composición.** 1851.
4. **Edición o estreno.** 1851.
5. **Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, págs. 714-715.
6. **Observaciones.** Posiblemente se interpretó en 1851, en la función celebrada el día de San Antonio en la capilla del palacio de San Telmo de Sevilla.

3.7. OBRAS DIDÁCTICAS.

1

1. **Título.** Método de piano.
2. **Plantilla.** Pno.
3. **Fecha de composición.** ---
4. **Edición o estreno.** ---
5. **Primera referencia.** Obra citada en ÁLVAREZ-CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”, *Op. Cit.*, 714-715.
6. **Observaciones.** ---

## **CONCLUSIONES**

En la introducción de esta tesis doctoral se planteó como objetivo principal obtener una visión transversal del paisaje musical de Sevilla utilizando la figura de Eugenio Gómez Carrión como hilo conductor. Para ello se han tenido en consideración los siguientes parámetros: las instituciones con las que Gómez tuvo vinculación, el tiempo que duró esta relación y la actividad que desempeñó en cada una de ellas. Planteamiento preliminar que ha articulado los tres capítulos de este trabajo. Es decir, no se ha revisado el funcionamiento de estas instituciones durante todo el siglo XIX, sino que el estudio se ha centrado solamente en los años que Gómez participó en ellas.

El amplio panorama que se pretendía ofrecer sobre este músico y su contexto urbano planteó varios objetivos generales. En primer lugar, examinar el funcionamiento de las instituciones con las que Gómez tuvo una relación musical, así como las interacciones que se produjeron entre ellas. En segundo, descifrar las relaciones de los músicos con el entorno urbano que les rodeaba, incluyendo los vínculos entre los pertenecientes a una misma institución y entre los de distinta procedencia, la concomitancia del músico con la sociedad y aspectos relacionados con la vida cotidiana de los músicos, tales como el tipo de trabajo que desempeñaban, las ocupaciones que tenían o el salario que cobraban. El tercer objetivo general era analizar los repertorios musicales de las instituciones estudiadas, ya fueran laicas o religiosas, así como las influencias que se produjeron entre ellos. Como cuarto objetivo se quería descubrir el momento del inicio del piano en Sevilla, abarcando tanto el repertorio interpretado como los primeros pianistas y profesores de la ciudad. En este sentido, se pretendía dilucidar si Eugenio Gómez fue el músico con mayor prestigio como profesor, intérprete y compositor. Además, se plantearon una serie de objetivos específicos de cada capítulo cuyas conclusiones se expusieron al final de cada uno de ellos. Estos planteamientos han sido resueltos en los capítulos correspondientes siendo necesaria una visión final de conjunto.

El estudio comparativo de la enseñanza en la catedral de una ciudad pequeña como Zamora, donde Eugenio Gómez recibió su formación musical, y la Catedral de Sevilla, ha permitido comprobar que el funcionamiento en ambos casos seguía unas pautas similares. Los niños eran seleccionados por sus condiciones vocales, siendo el maestro de capilla responsable de examinarles y el cabildo de aceptarlos. La edad de ingreso en

ambos internados estaba en torno a los ocho años y los alumnos permanecían en ellos hasta los veinte o veintidós. Aunque a grandes rasgos, la clasificación de los colegiales y los sistemas de promoción interna eran similares, se han observado diferencias en cuanto a la nomenclatura utilizada: seises, colegiales y mozos de coro en la Catedral de Sevilla y miseros, extravagantes y mozos de coro en la de Zamora. Una vez que ingresaban como internos en el colegio catedralicio, la institución se encargaba de su manutención y les ofrecía enseñanzas de gramática y música. La formación musical en primera instancia era vocal, pues su destino desde el primer momento fue formar parte del coro polifónico, recibéndola del maestro de capilla. Además, frecuentemente aprendían a tocar uno o varios instrumentos, recibiendo clases de los instrumentistas de la capilla musical, cabe destacar en este sentido que la Catedral de Zamora destacó en el siglo XIX por la formación de organistas. También podían recibir clases de composición, materia generalmente impartida por el maestro de capilla, aunque en la Catedral de Zamora se ha comprobado que el organista también podía hacerse cargo de ello. En consecuencia, formaban a músicos polifacéticos que eran la cantera de las propias catedrales y de otras instituciones.

A pesar de la aparición en el siglo XIX de iniciativas laicas de enseñanza, en el caso de Sevilla estas fueron promovidas por la Sociedad Económica de Amigos del País, en las primeras décadas convivieron ambos tipos de enseñanza y las catedrales seguían siendo centros formativos de referencia. No obstante, se ha observado un paralelismo entre el declive de la enseñanza musical en el ámbito religioso y el progreso ascendente en las instituciones laicas. Esto puede explicarse tanto por los cambios sociales como por las dificultades económicas de las instituciones, lo que provocaría el cierre de ambos colegios a mediados del siglo. Aunque dejaron de ser internos, los niños siguieron cantando en el coro y recibiendo clases de canto del maestro de capilla o de la persona que ocupaba interinamente el puesto, hecho que en el caso de Sevilla ocurrió durante años, lo que evidentemente mermó la calidad de la formación musical recibida.

A comienzos del siglo XIX, la Catedral de Sevilla aún conservaba un estatus económico elevado dentro del panorama nacional. En consecuencia, era un destino demandado por los músicos, incentivados por el elevado sueldo que percibían en comparación con el de otras catedrales. Este hecho se ha constatado por diversos motivos: el número de integrantes de la capilla musical, la presencia de tres organistas, por la celeridad con que se convocaron oposiciones para cubrir las vacantes por jubilación en

las dos primeras décadas del XIX y por la cantidad de aspirantes que optaban a estas plazas. Incluso en 1816, a pesar de que la economía de la Catedral ya se había visto afectada por la Guerra de la Independencia, se le encargó la construcción de un nuevo órgano a Verdalonga, uno de los pocos órganos construidos en catedrales españolas durante el siglo XIX. La empresa duró quince años y fue mucho más costosa de lo previsto inicialmente, lo que contribuyó al deterioro económico de la Catedral.

Las Guerras Carlistas y la desamortización de Mendizábal mermaron aún más las rentas catedralicias, hecho que motivó la restricción del presupuesto destinado a la música. Como consecuencia, sucesivos Planes de Música, diseñados por el maestro de capilla y el organista primero, redujeron la música dentro del culto y el número de músicos integrantes de la capilla, y los que conservaron su puesto vieron rebajado su sueldo. Los problemas económicos impidieron convocar la plaza de maestro de capilla entre 1847, fecha de la marcha de Eslava a Madrid, y 1864, fecha del nombramiento de Evaristo García Torres. El mismo devenir tuvieron otros puestos, como fue el caso de los organistas. La Catedral pasó de tres titulares al principio del siglo, a no tener ninguno tras la jubilación de Sanclemente en 1851 y la de Gómez en 1855. La situación se solventaba recurriendo a músicos jubilados que debían seguir ejerciendo su cargo y a los procedentes de la cantera del colegio catedralicio. Las consecuencias que sufrieron los músicos vinculados a la Catedral se recogen en los autos capitulares, donde son reiteradas las peticiones de limosna al cabildo para poder subsistir, afrontar los gastos de una enfermedad e incluso pagar un entierro.

No obstante, la plantilla resultante de los Planes de Música no se correspondía con el repertorio para orquesta que se interpretaba en las fiestas mayores de la Catedral. La explicación radica en que para las festividades importantes la capilla musical se ampliaba con supernumerarios, que en la mayoría de los casos eran los músicos de la capilla que habían sido despedidos. Es así como surgió el festero y el músico contratado eventualmente. Además, los músicos de la capilla musical de la Catedral eran contratados para actuar en las funciones de las parroquias de la ciudad o en domicilios particulares, hecho que les suponía un sobresueldo que paliaba la situación económica que sufrían. En estas actuaciones también participaban los seises, aunque estos no cobraban, la parte que les correspondía la percibía y gestionaba el cabildo.

## CONCLUSIONES

El análisis de las oposiciones a organista de Gómez en las catedrales de Zamora, Palencia y Sevilla han demostrado el trasiego de los músicos entre las catedrales españolas, así como las relaciones fluidas que existían entre estas instituciones. También ha permitido constatar que los requisitos que la Catedral de Sevilla pedía a los aspirantes eran similares a los que debía reunir un maestro de capilla, pues tenían que realizar pruebas de interpretación, de acompañamiento, de lectura a primera vista, de bajo cifrado, de improvisación y de composición.

Sevilla fue un importante foco operístico durante el siglo XIX. Desde que se autorizaron las representaciones en Sevilla en 1895, la programación de ópera en el teatro fue similar a la de Madrid, con temporadas que en ocasiones rondaban el centenar de representaciones y con el estreno de nuevas óperas en fechas parejas. Las funciones eran heterogéneas pues junto a la ópera representada también tenían cabida tonadillas, sainetes, bailes españoles e incluso números circenses y rifas. También se ha podido comprobar que desde la temporada de 1795 los músicos de la capilla musical catedralicia formaron parte de la orquesta del teatro, hecho que contradice la opinión vertida en algún estudio previo que relaciona la participación durante el siglo XIX de los músicos de la Catedral en el teatro con la situación económica que sufrían. La realidad fue que los músicos de la capilla catedralicia participaron en la ópera desde un principio, cuando aún no había problemas financieros en la Catedral. No obstante, cuando estos surgieron, el sobresueldo fue una ayuda para poder subsistir.

Un aspecto importante era dilucidar porqué los empresarios del teatro recurrían a los músicos de la capilla catedralicia para formar la orquesta cada temporada. Aunque podría considerarse que fueron los únicos músicos de la ciudad en las primeras décadas del siglo XIX, al menos en la sección de cuerda, esto no era cierto: la Colegiata del Salvador y, a menor escala, las parroquias de la ciudad tenían sus propias capillas musicales, a las que hay que añadir los músicos de las bandas de la ciudad. La oposición al puesto de organista de la Colegiata del Salvador en 1830 permite comprobar cómo era el ascenso profesional en el ámbito religioso sevillano. Por un lado, la plaza quedó vacante al abandonarla el organista Nicolás Zabala para ocupar un puesto de contrabajo en la Catedral y, por el otro, entre los aspirantes se encontraban José Estrada y Antonio Canto, organistas y músicos de otros instrumentos de las parroquias de Santa Catalina y del Pópulo respectivamente. Es decir, los músicos de las parroquias aspiraban a obtener un puesto en la colegiata y los de esta en la catedral, ascenso incentivado por los sueldos

percibidos en cada institución. Por otra parte, la propuesta presentada al Ayuntamiento en 1814 por el empresario Juan Brull para hacerse cargo de la temporada de ópera, que incluía los nombres de los integrantes de la platilla orquestal, permite comprobar que contaba con dos oboes, un fagot y dos trompas de la Catedral en detrimento de los instrumentistas de las bandas. Todo esto ha llevado a la conclusión de que los músicos que accedían a formar parte de la capilla catedralicia eran los más cualificados y, por tanto, los que gozaban de mayor prestigio en la ciudad. Además, si se tiene en cuenta que el vencedor de la oposición a organista mencionada fue Juan Álvarez, que tocaba en la orquesta del teatro como primer violín, unido a los casos de Zabala, Estrada y Canto, se puede concluir que la versatilidad instrumental y la movilidad de los músicos era generalizada en todos los entornos de la ciudad.

Las reglas del cabildo impedían que sus músicos tocasen en el teatro, hecho que motivó continuos problemas entre el cabildo y los miembros de la capilla, así como tensiones entre ambas instituciones y contenciosos en los que mediaba el Ayuntamiento. A pesar de la prohibición y de que el asunto era tratado asiduamente en los cabildos que coincidían con el comienzo de la temporada de ópera, se ha podido constatar que los instrumentistas tocaban en la orquesta del teatro y que los autos capitulares no reflejan ninguna sanción por parte del cabildo. En cambio, sí fueron expulsados del Colegio de San Isidoro los colegiales que participaron en las funciones de ópera. Es destacable igualmente el diferente rasero con que el cabildo trató a los instrumentistas de la capilla musical y al maestro Eslava o al organista Gómez. Eslava llegó a solicitar una licencia de seis años al cabildo para ir a Italia a perfeccionarse en el género lírico y para ir a Cádiz coincidiendo con el estreno de una de sus óperas sin que el hecho generase ningún comentario ni sanción por parte del cabildo. Aunque en menor escala, también hubo casos de músicos provenientes del teatro que solicitaron al cabildo optar a una plaza de la capilla musical. El caso más llamativo es el de Dionisio López, cantante y empresario de una de las compañías de ópera que actuó en Sevilla, que fue rechazado dos veces por el cabildo.

En 1828 se inició en Sevilla un movimiento de renovación de las artes en el que participaron artistas y literatos de la ciudad que buscó la inspiración en los artistas locales del pasado. Este ambiente fue el germen del cual surgieron en 1838 la prensa cultural sevillana y el Liceo Artístico y Literario de Sevilla. Ambos estuvieron intrínsecamente unidos, pues los redactores de *El Cisne* y las revistas culturales que le sucedieron eran miembros de la sección de literatura del Liceo: el Liceo fue el entorno donde tuvo lugar



la iniciativa artística y la prensa fue su vehículo de expresión. Fundado en 1838, el Liceo Artístico y Literario de Sevilla fue una institución multidisciplinar estructurada en tres secciones dedicadas a la literatura, la pintura y la música. Posteriormente se incorporó una cuarta, la sección dramática. Cada sección estaba integrada por socios de mérito, literatos y artistas de reconocido prestigio que deseaban contribuir con sus obras y su enseñanza a la institución. El resto de socios eran aristócratas y burgueses diletantes de la ciudad que pagaban una cuota mensual. Durante sus años de existencia, el Liceo reunió a los mejores artistas y literatos: los pintores de la escuela sevillana del XIX, Esquivel, Cabral Bejarano, Manuel Barrón o los Domínguez Bécquer; escritores como el duque de Rivas o Carolina Coronado; y músicos como Hilarión Eslava o el propio Gómez. Tras su paso por la institución algunos de ellos continuaron su actividad en Madrid. La consulta de sus biografías ha permitido comprobar que, en la mayoría de los casos, se había obviado su paso por el Liceo sevillano, es posible que por el desconocimiento de los biógrafos de este dato.

La institución organizaba una vez al mes una sesión pública, generalmente los viernes, en la que participaban las tres secciones. Se trataba de veladas en las que se alternaba la música con la poesía, a la vez que se exponían los trabajos realizados por la sección de pintura. El resto de viernes del mes había sesiones privadas, o de estudio, a las que solamente podían asistir los socios, que se dedicaban al estudio, preparación y ensayo de los trabajos presentados en las sesiones públicas. En líneas generales, el Liceo de Sevilla siguió las directrices del madrileño, con la salvedad de la frecuencia de las exposiciones de pintura que organizaban: mensuales en Sevilla y anuales en Madrid, lo cual muestra una mayor actividad pictórica del Liceo sevillano. El Liceo de Madrid, y los que se fundaron con posterioridad en las provincias, tenían una ideología liberal y apoyaron la causa política de María Cristina. Destaca por ello la participación en este entorno de los organistas y el maestro de capilla de la Catedral, y que en las actas capitulares no se aluda en ningún momento al Liceo. No obstante, la implicación de los tres no fue igual, el que más activo fue Eugenio Gómez seguido de Eslava. En cambio, Sanclemente solamente tocó en la sesión organizada en homenaje a este último en 1841. Los motivos pudieron ser: ideología política, menor interés por el piano de Sanclemente, motivos de salud o que las ocupaciones del organista primero en la Catedral le impidieron involucrarse más en el Liceo.

La fundación en 1845 de la Sociedad Filarmónica Sevillana muestra la transición en Sevilla de las sociedades multidisciplinarias a las estrictamente musicales. Se ha podido constatar que los miembros de la sección de música del Liceo, institución disuelta en ese año, pasaron a formar parte de la Sociedad Filarmónica, con la excepción de José Navarro, que en 1842 se fue a América. Por lo tanto, los mejores músicos de la ciudad fueron intérpretes y profesores de ambas instituciones, y formaron a las siguientes generaciones de músicos. El funcionamiento era también similar, pues existían socios de mérito y socios contribuyentes, organizaban un concierto al mes e incluso tuvieron la misma sede, los salones del Museo de Bellas Artes de Sevilla. De igual modo, ambas asociaciones sufrieron fases de incertidumbre económica, pues como sociedades de aficionados, se sustentaban con las cuotas de los socios, y utilizaron la prensa como medio de expresión y de difusión de la actividad que desarrollaban. Incluso, durante un corto periodo de tiempo, ambas tuvieron su propio periódico al firmar convenios con la *Revista Andaluza* y *El Orfeo Andaluz: Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla* (1841) y *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. Segunda Época* (1847-1848) respectivamente.

Por otra parte, los músicos usaron la prensa como medio de expresión. Ejemplo de ello fueron Manuel Jiménez, músico aficionado de la Sociedad Filarmónica y redactor único de *El Orfeo Andaluz*; Ricardo Wardenburg y José Freyre, pianistas de la misma institución que fueron redactores de la *Revista Musical Española*; o las dos críticas musicales de Eugenio Gómez, publicadas en *El Orfeo Andaluz* y *La Filarmonía*, que muestran su punto de vista respecto a la situación de la enseñanza musical y la ópera nacional. Las revistas musicales sevillanas también fueron testigo de las desavenencias entre músicos de la ciudad, dentro de una misma institución o de diferentes ámbitos. Muestra de ello fueron las discrepancias entre Wardenburg y Freyre, que se alternaron al frente de la *Revista Musical Española*. Igualmente, el artículo de Mariano Courtier publicado en *El Orfeo Andaluz* muestra sus disputas con Dionisio López para organizar la orquesta que tocara en la temporada de ópera del Teatro San Fernando.

A pesar de estas desavenencias, también existió colaboración entre los músicos de la ciudad. El caso más significativo fue la colaboración y la amistad que existió entre Gómez y Eslava, a pesar de la marcha de este a la Capilla Real en 1847. Ambos tuvieron relación con la ópera, participaron en el Liceo y en la Sociedad Filarmónica. Además, Gómez realizó la crítica musical de dos óperas de Eslava, Bonifacio Eslava publicó las

*Melodías Harmonizadas* de Gómez e Hilarión Eslava publicó dos obras para órgano de Gómez en el *Museo Orgánico Español*. Incluso es probable que cuando los duques de Montpensier se instalaron en Sevilla, Eslava les recomendase a Gómez como profesor de piano y maestro de capilla.

Por último, es destacable el papel de los músicos en las asociaciones. Si con anterioridad al surgimiento de estas habían estado al servicio de las antiguas instituciones, formando parte de una capilla musical, en el Liceo y en la Sociedad Filarmónica los músicos alcanzaron un rango superior pues, como socios de mérito, tomaban decisiones y eran admirados por los socios diletantes.

La instalación en Sevilla de los duques de Montpensier conllevó la incorporación de la música de corte al paisaje de la ciudad. Además, sirvieron de catalizadores de la música organizada por otras instituciones locales. A imitación de la Capilla Real madrileña, crearon su propia capilla musical contando para ello con músicos de la Sociedad Filarmónica, quienes a la vez procedían de otras formaciones musicales como la capilla musical de la Catedral, la orquesta de la ópera o las bandas: Mariano Courtier, concertino; José Courtier (hijo), violín; Ramón Noriega y José Álvarez, clarinetes; Francisco Vargas, flauta; Agustín Rueda, trompa; Antonio Frutos, cornetín y Nicolás Zabala, contrabajo. Como maestro de capilla, pianista y profesor de piano contrataron a Eugenio Gómez. Esta capilla musical participaba en los bailes, las veladas musicales y las serenatas organizadas por los duques en San Telmo, con un repertorio que se puede clasificar como cortesano. Además, tanto las instituciones religiosas como las laicas organizaron festejos para celebrar los acontecimientos importantes de sus vidas, así como para homenajear a las visitas reales que los duques recibían, eventos que siempre incluían música.

La presencia de los duques en Sevilla supuso un estímulo para las instituciones de la ciudad. Por una parte, asistían asiduamente a las representaciones de ópera en el Teatro San Fernando y a los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica, presencia que se tradujo en una mayor asistencia de público a estos eventos. La vinculación de los duques con la Sociedad Filarmónica se ha confirmado con la contratación de sus músicos para la capilla musical. Las relaciones con la Catedral también fueron fluidas y los duques pidieron en alguna ocasión la colaboración de los músicos de la Catedral para participar en actos religiosos organizados en la capilla del Palacio de San Telmo. Puede decirse que

los Montpensier fueron catalizadores entre la Catedral, la Sociedad Filarmónica y el Ayuntamiento pues, desde su llegada a la ciudad, la relación entre estas instituciones fue fluida y colaboraron en más de un evento, ejemplo de ello fue la procesión del Corpus Cristi.

En especial, los duques de Montpensier supusieron un revulsivo económico para las hermandades sevillanas. En varias de ellas fueron nombrados hermanos mayores honoríficos, lo que repercutió en un incremento de sus recursos económicos pues, por una parte, los duques aportaban donativos y, por otra, su presencia potenció la inscripción de hermanos. En consecuencia, las funciones principales, a las que asistían los duques, tuvieron un mayor realce y se encargaron obras musicales a los principales músicos de la ciudad. Muestra de ello fue la Hermandad de la Quinta Angustia que encargó quinaros a Juan Bautista Romero y Gante, Hilarión Eslava, Mariano Courtier y Eugenio Gómez, aunque el fenómeno es extrapolable a un buen número de hermandades de la ciudad.

El estudio conjunto de estas instituciones ha permitido corroborar que no existía ninguna barrera en la vida musical de la ciudad entre la actividad religiosa y la profana, y los mismos músicos se desplazaban con frecuencia de un contexto a otro. Además, la profesionalidad polifacética de Eugenio Gómez no fue una excepción entre los músicos de la ciudad. Ejemplo de ello fueron los músicos de la capilla musical catedralicia que participaron en el teatro y que fueron socios de mérito en las asociaciones. Además, otros músicos del entorno religioso no ligados a la catedral también participaron en instituciones laicas: Antonio Linares fue maestro de capilla del Salvador y maestro de música de la compañía de ópera del Teatro Principal durante décadas, y Antonio Canto, organista de la Parroquia del Pópulo y ejerció como pianista y compositor en la Sociedad Filarmónica Sevillana, entre otros.

Tampoco existieron barreras en los repertorios musicales interpretados en los diferentes entornos de la ciudad, el repertorio vocal italiano traspasó los muros del teatro para ser fuente de inspiración de la música interpretada en otras instituciones. Ejemplo de ello, a pesar de la oposición del cabildo a las representaciones de ópera en la ciudad, es el *Miserere* que Hilarión Eslava compuso en 1835 para dos coros y orquesta, obra que representa por excelencia la influencia italianizante en la música religiosa. Por otro lado, la ópera también predominó en el repertorio interpretado en las sesiones públicas del Liceo y en los conciertos de la Sociedad Filarmónica.

Respecto a la música para órgano, ésta siempre ha estado intrínsecamente vinculada a las características del instrumento para el que es compuesta. El repertorio para órgano que se interpretó en la Catedral de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX estaba compuesto de sonatas y obras de influencia operística, a la vez que continuó la tradición modal y contrapuntística precedente. Además, al igual que en otras catedrales españolas, la improvisación fue una práctica generalizada. Con la publicación de ofertorios, elevaciones y versos en el *Museo Orgánico Español*, que incluye obras de Sanclemente y Gómez, Eslava quiso recopilar un repertorio para órgano contemporáneo, inexistente por la costumbre que los organistas tenían de improvisar sin escribir las obras. Además, estableció unas bases para librar al repertorio religioso para órgano de la influencia de la música teatral, de baile y de piano.

En lo que respecta a los inicios del piano en Sevilla, la progresiva demanda musical de la incipiente burguesía sevillana propició las clases particulares de piano y la fundación de las primeras academias de música laicas, proyectos que surgieron de la colaboración entre los músicos de la Catedral. Una de las primeras fue fundada por Sanclemente y Gómez en 1820 que, con el patrocinio de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, utilizó el método Logier para piano. El hecho ha permitido comprobar que los dos organistas de la Catedral estaban al tanto de los métodos europeos de piano y que iniciaron la enseñanza del piano en Sevilla.

El Liceo supuso la institucionalización de la enseñanza laica del piano y de otros instrumentos, y fue el marco donde comenzó la interpretación pública del piano en Sevilla. Aunque en el repertorio de las sesiones públicas del Liceo destacó la música de ópera, fue aquí donde se inició la interpretación de obras instrumentales, con un claro predominio del piano, aunque también tuvieron cabida otros instrumentos como el violín y el arpa. Las formas musicales instrumentales más programadas fueron las fantasías y las variaciones, principalmente basadas en temas operísticos; es decir, el repertorio más virtuosístico propio de las salas de concierto españolas en esa época. Además, el Liceo propició que los socios de méritos de la institución, que eran los compositores locales más relevantes, compusiesen obras musicales, especialmente para piano, que eran estrenadas por ellos mismos y por sus alumnos. Por lo tanto, los primeros pianistas de la ciudad fueron los socios de mérito de la institución entre los que se encontraban Hilarión Eslava, Manuel Sanclemente, Eugenio Gómez y José Navarro, alumno de Gómez.

Propiciado por la revalorización del arte local que inspiró a las publicaciones culturales sevillanas entre 1838 y 1842, fue importante la difusión que *El Orfeo Andaluz* hizo en 1842 de las obras de compositores de la ciudad. Supuso la primera edición en Sevilla de obras para piano, y para canto y piano, de Hilarión Eslava, Eugenio Gómez y Francisco Rodríguez, organistas de la Catedral o Antonio Canto, organista de la Parroquia del Pópulo. Es decir, los músicos que procedían del entorno religioso publicaron las primeras obras para piano en Sevilla. Aunque estas obras no se interpretaron en las sesiones públicas del Liceo, su publicación prueba la demanda del público. Por lo tanto, puede hablarse de la existencia de un repertorio de uso doméstico que no tenía que ser estrictamente igual al interpretado en las instituciones, y que incluía la canción andaluza, adaptaciones de óperas nacionales y danzas europeas, en concreto valsos y galop.

Aunque los profesores de música eran los mismos y la organización de los conciertos de la Sociedad Filarmónica fue similar a los del Liceo, existieron cambios sustanciales en el tránsito de una institución a otra. Por una parte, la Sociedad se interesó más en las grandes agrupaciones, creando una orquesta y un coro, y por otra, los profesores se dedicaron más a la enseñanza que a la composición o la interpretación. En consecuencia, la participación de alumnos en los conciertos fue cada vez mayor, en detrimento de las intervenciones individuales de los músicos profesionales, de lo cual se ha deducido que la calidad musical de los conciertos en los inicios de la Sociedad Filarmónica era inferior a la que tuvieron las sesiones públicas del Liceo.

Paralelamente a lo que ocurría en la corte de Madrid, los duques de Montpensier organizaron bailes, veladas musicales y serenatas en el Palacio de San Telmo. Las danzas más empleadas en ambos ambientes elitistas eran las centroeuropeas que incluían valsos, polkas, galop, mazurcas o rigodones, bailes que se consideraban más refinados que los aires españoles. Estas danzas se agrupaban en tandas y frecuentemente eran compuestas por músicos locales que las dedicaban a los duques, como fue el caso de Silverio López Uría. Este repertorio de danzas centroeuropeas, considerado estrictamente como música de corte, no llegó a Sevilla con los Montpensier, ya se consumía con anterioridad en los bailes organizados en el Liceo y en las casas particulares de la nobleza sevillana. No obstante, la llegada de los duques a Sevilla influyó a la Sociedad Filarmónica, que empezó a programar en sus conciertos danzas europeas y aires nacionales. Las veladas musicales también fueron frecuentes en San Telmo, propiciadas por las visitas de miembros de casas reales europeas. El repertorio era similar al que se interpretaba en la

Sociedad Filarmónica y se contaba para la ocasión con un pianista o con la capilla musical de los duques. Es destacable, por un lado, la composición de obras musicales *ex profeso* de los músicos locales que intervenían en ellas, caso de Eugenio Gómez o Luis Castoldi, y por otro, la participación de los cantantes solistas que estaban representando una ópera en ese momento en el Teatro San Fernando. Las serenatas se organizaron en las escalinatas de entrada al Palacio de San Telmo y eran interpretadas por una orquesta amplia, formada para la ocasión e integrada por miembros de la Sociedad Filarmónica, la orquesta del teatro y las bandas de la ciudad. El programa musical era heterogéneo e incluía ópera, danzas centroeuropeas, zarzuela, y aires nacionales, como la jota aragonesa o las mollaras sevillanas. Además, se generó un repertorio de música civil en actos organizados por el Ayuntamiento en homenaje a los duques de Montpensier. En estos actos al aire libre solían participar la orquesta del Teatro San Fernando y la banda de música del Ayuntamiento, interpretándose oberturas de ópera, valeses y aires nacionales. Destacaban las obras compuestas por músicos de las agrupaciones municipales como fue el caso de José María Llurba, músico mayor del Regimiento en Sevilla.

Por último, se pueden sacar varias conclusiones sobre Eugenio Gómez. Se trata de un músico de procedencia humilde que se formó en el Colegio San Pablo de la Catedral de Zamora y que vivió serias adversidades económicas hasta que logró la plaza de organista segundo de la catedral de Sevilla, circunstancias pudieron fraguar un carácter ambicioso y osado. El trabajo que Gómez desempeñó como organista en la Catedral de Sevilla ha permitido constatar cuales eran las obligaciones de los organistas, tanto dentro como fuera de ella, pues se le reclamó como miembro de tribunal en oposiciones o como asesor en la construcción de órganos. El hecho de que, ya jubilado, el cabildo diese más valor a su criterio que al del organista primero Caballero y Font, demuestra que Gómez fue un músico muy bien considerado por el cabildo catedralicio.

Paralelamente a su labor como organista, Gómez fue una figura crucial en la difusión del piano en Sevilla en su labor como profesor, intérprete y compositor de un nuevo repertorio local. Las críticas conservadas y la demanda de su enseñanza en la ciudad motivarían que la infanta Luisa Fernanda le reclamase como profesor de piano. Puede afirmarse que Eugenio Gómez fue más un intérprete que un compositor, si bien hoy en día, por carecer de grabaciones de sus interpretaciones, resulta difícil la aproximación a esta faceta. No obstante, las referencias llegan a través de las críticas, aunque siempre son algo ambiguas cuando se refieren a la interpretación musical anterior

a los soportes sonoros. Además del repertorio para tecla, tuvo alguna incursión en otros ambientes musicales, la ópera y la música de hermandades, e incluso fue director y crítico musical. Todo esto, a la vez de ser una muestra de la versatilidad de los músicos en la ciudad, le presenta como uno de los músicos de más prestigio de Sevilla en su época.

La obra de Eugenio Gómez es claramente representativa del tipo de música para órgano de su momento. En ella se pueden identificar una mezcla de elementos conservadores e innovadores. Por una parte, *Juego de versos a cuatro por todos los tonos*, la obra más temprana del autor que se ha localizado, es modal y sigue los cánones necesarios para la función litúrgica de esta forma musical. Por otra parte, las otras dos obras para órgano que se han localizado, *Ofertorio nº 9* y *Elevación nº 9*, combinan un planteamiento formal muy conservador, utilizando estructuras del siglo XVIII con una armonía romántica en la que utiliza las innovaciones de la época, y evidencian la influencia que la escritura para piano tuvo durante ese siglo en el repertorio para órgano. Respecto a su producción pianística, es importante destacar tres obras que hasta ahora no habían sido mencionadas en ningún trabajo: *Tema con Variaciones para fortepiano*, *Aire de Vals* y *Las Mollares Sevillanas*. Las tres deben ser representativas de la música para piano que se compuso en Sevilla en esa época: música de salón, danzas europeas y aires nacionales.

En esta misma línea habría que destacar sus *Melodías Harmonizadas* dedicadas a Liszt, Eslava y la infanta Luisa Fernanda. Hasta ahora los trabajos existentes sobre la música española del siglo XIX han considerado que fueron los compositores exiliados los que importaron el repertorio europeo de piano a España. Este no fue el caso de Sevilla y el mejor ejemplo de ello lo constituyen los tres cuadernos de *Melodías Harmonizadas* de Gómez. La avanzada armonía que utiliza no constituye una asimilación y evolución del repertorio europeo de la época. En lugar de ello, el uso del contrapunto y las innovaciones armónicas que destacan en esta obra derivan de la tradición armónica española, que Gómez dominaba por su formación escolástica. Como estas obras surgieron en el ambiente del Liceo, se ha llegado a la conclusión de que Gómez buscó la inspiración mirando al pasado musical español, tal como ocurrió con los pintores y escritores del Liceo. Es significativo no haber encontrado la reseña de ninguna velada musical pública donde se interpretasen estas piezas pues, como la primera serie se publicó en 1848, era de esperar que se hubiese tocado en alguna de estas instituciones. Lo más probable es que



#### CONCLUSIONES

Gómez las hubiese interpretado en alguna velada organizada por los intelectuales de la ciudad y que formase parte de un repertorio doméstico destinado a la élite cultural.

La catalogación de la obra de Gómez y la edición crítica de *Aire de Vals* y *Las Mollares Sevillanas* ha permitido constatar su adaptabilidad a los diferentes ambientes musicales y, a la vez, como se entremezclan las características de estos entornos en su obra. Es decir, las interacciones entre las instituciones y sus respectivos repertorios se reflejan en la obra para tecla de Gómez, lo que supone un reflejo de lo que ocurría en la ciudad. No obstante, a pesar de la innegable influencia que Gómez tuvo en la Sevilla decimonónica, el mayor valor de su figura ha sido servir de guía en las interrelaciones entre instituciones y repertorios durante esta centuria. No ha sido la intención del trabajo la exaltación del músico concreto, la individualidad del artista, sino, muy al contrario, comprobar a través de su figura el funcionamiento de un colectivo en un contexto determinado.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## 1. FUENTES HEMEROGRÁFICAS DEL SIGLO XIX

*Calificación musical de la Harpa y Guitarrilla por el caballero Rabel*, (1820).

*Eco del Comercio*, nº 1315, 30/9/1846.

*El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, (1838).

*El Clamor público. Periódico liberal*, nº 703, 3/9/1846.

*El Clamor público. Periódico del Partido Liberal*, nº 1.135, 27/1/1848.

*El Clamor público. Periódico del Partido Liberal*, nº 2.957, 4/3/1854.

*El Correo Nacional*, nº 1.573, 22/5/1842.

*El Español*, nº 663, 26/8/1846.

*El Español*, nº 664, 27/8/1846.

*El Español*, nº 665, 28/8/1846.

*El Español*, nº 702, 10/10/1846.

*El Genio de la Libertad. Periódico de la tarde*, nº 235, 8/10/1848.

*El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial*, nº 1.303, 16/9/1846.

*El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial*, nº 1.964, 18/10/1848.

*El Nuevo Paraíso: Periódico de literatura y bellas artes*, (1839).

*El Orfeo Andaluz. Revista musical*, año I, (1842).

*El Orfeo Andaluz. Revista musical*, año II, (1843).

*El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana, Segunda Época*, (1847).

*El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana, Segunda Época*, (1848).

*El Paraíso: Periódico semanal de filosofía, historia, literatura y bellas artes*, (1838).

*El Popular. Periódico de la tarde*, nº 1.564, 4/7/1851.

*Fandango de Guitarrilla al Defensor de la Patria. Periódico contrario a El Defensor de la Patria*, (1820).

*La Época*, nº 3.014, 3/2/1859.

*La España*, nº 1.196, 22/2/1852.

*La España*, nº 1.558, 30/4/1853.

*La Floresta Andaluza*, diario de literatura y artes. Primera serie, (1843).

*La Floresta Andaluza*, periódico semanal de literatura y artes. Primera serie, (1843).

*La floresta andaluza*. Revista mensual de literatura, ciencias y artes. Segunda serie. Tomo primero, (1844).

*La Iberia Musical y Literaria*, nº 15, año I, 11/12/1942.

*La Iberia Musical y literaria*, nº 6, año II, 5-2-1843.

*La Iberia Musical*, nº 15, 19/04/1846.

*La Iberia Musical*, nº 21, 22/5/1842.

*La Tertulia*. Periódico semanal de literatura y de artes de Cádiz, nº 84, 10/02/1850.

*La Tertulia*. Periódico semanal de literatura y de artes de Cádiz, nº 127, 29/12/1850.

*Revista Andaluza*, Tomo Primero, (1842).

*Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo Segundo (1842),

*Revista Andaluza*, Tomo Tercero, (1842).

*Revista Andaluza*, Tomo Cuarto, (1842).

*Revista Musical Española*, (1856).

*Revista Musical Española*, (1857).

*Revista Musical Española*, (1858).

*Semanario Político Mercantil de Sevilla*, 6/06/1820.

## 2. BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. “Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)”. En MARÍN LÓPEZ, Javier *et al* (coords.), *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, págs. 1081-1092.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *La Sevilla de Olavide, 1767-1778: homenaje al autor*. Sevilla, Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.

AGULHON, Maurice. *La sociabilité méridionale. Confréries et association dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIII siècle*. 2 vols. Aix-en-Provence, La pensée Universitaire, 1966.

AGULHON, Maurice. “Les associations de puis du debut du XIX siècle”. En AGULHON, Maurice y BODIGUEL, Maryvonne (eds.), *Les Associarions au village*. Le Paradou, Actes Sud (Bibliothèque des ruralistes), 1981.

AGULHON, Maurice. *El Círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

AGULHON, Maurice y BODIGUEL, Maryvonne (eds.), *Les Associarions au village*. Le Paradou, Actes Sud (Bibliothèque des ruralistes), 1981.

ALBÉNIZ, Pedro. *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos del Nabucodonosor*, Op. 36. Madrid, Almacén de Lodre y Carrafa, s.f.

ALBÉNIZ, Pedro. *El chiste de Málaga*. Capricho para piano a cuatro manos, Op. 37. Madrid, Lodre y Carrafa, s.f.

ALBÉNIZ, Pedro. *La gracia de Córdoba*. Capricho para piano a cuatro manos, Op. 38. Madrid, Lodre y Carrafa, s.f.

ALBÉNIZ, Pedro. *La barquilla gaditana*. Capricho para piano a cuatro manos, Op. 39. Madrid, Lodre y Carrafa, s.f.

ALBÉNIZ, Pedro. *La sal de Sevilla*. Capricho para piano a cuatro manos, Op. 40. Madrid, Lodre y Carrafa, s.f.

ALBÉNIZ, Pedro. *El polo nuevo*. Capricho para piano a cuatro manos, Op. 41. Madrid, Lodre y Carrafa, s.f.

ALCARAZ, Jordi. *El órgano: presentación, fundamentos y características sonoras, evolución histórica*. Lleida, Editorial Milenio, 1998.

ALCÁZAR MORIS, Federico del. “Serafín Estébanez Calderón: una vida entre legajos, infolios y viejos libros”. *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, nº 5, 2003, págs. 177-189.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1997.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *El Museo Canario*, nº 54, fascículo 2, 1999, págs. 447-462.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España Romántica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 17-39.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. En PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (Ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004, págs. 213-230.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Academias, Sociedades Musicales y Filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1875)”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 63-69.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (et. al.). *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid, INAEM, 1999.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El liceo artístico y literario”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 73-80.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. En V.V.A.A. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Vol. V. Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2002, pág. 714-715.

ANDRÉS, Gregorio de. “La colección de manuscritos del literato Serafín Estébanez Calderón en la Biblioteca nacional”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 14, 1991, págs. 79-98.

ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música*, 2 vol. Barcelona, Labor, 1854.

ANÓNIMO. “El Cabildo restaura el órgano de la Iglesia del Juramento de San Rafael”. *Europa Press*, Córdoba, 13/10/2015. [consultado 2/2/2017).

ARANGUREN, José. *Método Completo de Piano*. Madrid, B. Eslava, 1855.

ARIAS ANGLÉS, Enrique. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*. Madrid, CSIC, 1989.

ARIAS ANGLÉS, Enrique. “Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano”. *Archivo español de arte*, tomo 56, nº 224, 1993, págs. 313-340.

ARNABAT, R. y DUCH, M. (coords.). *Historia de la sociabilidad contemporánea: Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universidad de Valencia, 2014.

AYARRA JARNE, José Enrique. *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1874.

AYARRA JARNE, José Enrique. *La Música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de Sevilla, 1976, s.n.

AYARRA JARNE, José Enrique. *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979.

AYARRA JARNE, José Enrique. “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla”. *Revista de Musicología*, vol. 2, nº 2, 1979, págs. 299-306.

AYARRA JARNE, José Enrique. “D. Hilarión Eslava en Sevilla”. *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época, nº 8, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980, págs. 29-40.

AYARRA JARNE, José Enrique. “La restauración del claviórgano catedralicio sevillano”. *Boletín de Bellas Artes*, nº 11, 1983, págs. 107-118.



AYARRA JARNE, José Enrique. “La música en el culto catedralicio hispalense”. En V.V.A.A. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1984, págs. 699-748.

AYARRA JARNE, José Enrique (dir.). *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1998.

AYARRA JARNE, José Enrique. “500 años de música de órgano en la Catedral de Sevilla”. *Ars sacra*, nº 39, 2006, págs. 28-37.

AYARRA JARNE, José Enrique. *500 años de música de órgano en la Catedral de Sevilla* [grabación sonora]. Montilla (Córdoba), Fonoruz, 2008, 2 discos CD-DA +folleto (12 págs.).

AYARRA JARNE, José Enrique. “La música de órgano española en el siglo XIX”. *Temas de estética y arte*, nº 24, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2010, págs. 295-314.

AYARRA JARNE, José Enrique. “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”. *Boletín de Bellas Artes*, nº 42, 2014-2015, págs. 61-71.

AYMES, Jean-René y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.). *L’image de la France en Espagne (1808-1850)*. 2 vol. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.

BALLÚS CASÓLIVA, Gloria. *La Música a la col·legiata basílica de Santa María de la Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*. Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La corte Sevillana de los Montpensier. Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Sevilla, Fondo Universitario, 1979.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *Antonio María Esquivel*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2002.

BARBIER, Patrick. *Historia de los castrati*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1990.

BARBIER, Patrick. *Le castrat del Lumières*. París, Bernard Grasset, 1994.

BARRIO MOYA, José Luis. “Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV”. *Boletín de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d’estudis històrics*, nº 58, 2002, págs. 337-350.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. “Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII”. *Burgense: Collectanea Scientifica*, vol. 29, nº 1, 1988, págs. 139-193.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. “Enseñanza de la música en las catedrales”. *Anuario de estudios medievales*, nº 21, 1991, págs. 607-628.

BEDMAR ESTRADA, Luís Pedro. *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009.

BEJARANO PELLICER, Clara. “La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna”. En SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Excma. Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, págs. 603-616.

BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013.

BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2015.

BEJARANO PELLICER, Clara. “Los músicos en la festividad del Corpus de Sevilla entre la baja Edad Media y el Renacimiento”. *Anuario de Estudios Medievales*, nº 46/2, 2016, págs. 651-687.

BELMONTE FERNÁNDEZ, Diego. *Organizar, administrar, recordar. El Libro Blanco y el Libro de Dotaciones de la Catedral de Sevilla*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

BERNAL RIPOLL, Miguel. “La introducción romántica en el órgano. Datos de la provincia de Alicante”. En BONET CORREA, Antonio (ed.), *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 299-310.

BERNAL, Antonio y LACROIX, Jacques. “Aspects de la sociabilité andalouse. Les associations sevillans (XIX-XX Siècles)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XI, 1975, págs. 435-507.

BERTOS HERRERA, M<sup>a</sup> Pilar. *Los seises en la Catedral de Granada*. Granada, Caja Provincial de Ahorros, 1988.

BOMBI, Andrea. *Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002.

BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de Valencia, 2005.

BONET CORREA, Antonio (ed.). *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.

BRUGAROLAS BONET, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

BUESO SÁNCHEZ, María Pilar. “En torno al romanticismo político: breves reflexiones sobre Francisco Rodríguez Zapata”. *Anuario de la Facultad de Derecho*, nº 18, 2000, págs. 471-488.

BURDIEL BUENO, Isabel. *Isabel II, una biografía (1830- 1904)*. Madrid, Taurus, 2010.

BURGESS, Clive y WATHEY, Andrew. “Mapping the soundscape church music in England, 1450-1550”. *Early Music History*, nº 10, 2000, págs. 1-46.

C. y de la P., Mariano. *Descripción del Templo Catedral de Sevilla, y de las principales festividades que en él se celebran*. Sevilla, Impr. Del Diario de Sevilla de Comercio, 1850.

CABRAL BEJARANO, Antonio e hijos. *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de Sus Altezas reales los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*. Sevilla, Imp. Francisco Álvarez, 1866.

CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *La Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País: una institución clave para la educación en Sevilla (1775-1900)*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

CALVO POYATO, José. “El duque de Montpensier, el gran conspirador”. *La aventura de la historia*, nº 6, 1999, págs. 26-40.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

CÁMARA, Rafael. *El real conservatorio de música y declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2011.

CAMBRONERO, Carlos. *Isabel II, íntima. Apuntes históricos y anecdóticos de su vida y de su época*. Barcelona, Ediciones Montaner y Simón, 1908.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense, 2007.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009.

CANAL I MORELL, Jordi. “La sociabilidad en los estudios de la España contemporánea”. *Historia contemporánea*, vol. 7, 1992, págs. 183-208.

CANO PAVÓN, José Manuel. “La Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento: aproximaciones a su historia”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 83, nº 254, 2000, págs. 11-23.

CANO, Antonio. *Potpurri de aires nacionales para guitarra*. Madrid, Antonio Romero, 1870.

CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio. *La academia de música de la Real Sociedad económica sevillana de amigos del país (1892-1933)*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.

CANSINO, Juan. *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano por J. Cansino*. Madrid, Antonio Romero, 1870.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. *La música en Irún en el siglo XIX: la capilla de música de la Iglesia de Santa María del Juncal*. Irún, Archivo Municipal, 2011.

CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. “El órgano parroquial de Aroche”. *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 259, Huelva, 1986, págs. 109-123.

CARREIRA, Xosé Manuel. “La visión congelada: autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales”. Disponible en <http://www.mundoclasico.com/ed/docuemtnos/doc-ver.aspx?id=0003746> (consultado 3/4/2017).

CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il saggiatore musicale*, Año VIII, nº 1, 2001, págs. 121-170.

CARRERAS, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”. En BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de Valencia, 2005, págs. 17-52.

CARRERAS, JUAN JOSÉ (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018.

CARRERAS, Juan José. “El siglo XIX musical”. En CARRERAS, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid. Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 34-150.

CARRERAS, Juan José, CASCUDO, Teresa y ALONSO, Celsa. “Modernización musical y cultural nacional (1830-1860)”. En CARRERAS, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, págs. 404-406.

CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres. Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª/2 del s. XIX*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 13-122.

CASARES RODICIO, Emilio. “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 463-491.

CASARES, Emilio, LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (eds.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002.

CASARES RODICIO, Emilio. “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs.313-322.

CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro. *La ópera en España y en Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid, ICCMU, 2001-2002.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “Los seises de la Catedral de Zamora. Fundación y constituciones del Colegio Seminario San Pablo”. *Studia Zamorensia*, nº 2, Zamora, 1995, págs. 63-81.

CASTAÑEDA TORDERA, María. “¿Músicos, fiestas y festeros en la Capilla de san Blas de la Catedral de Toledo? Una aportación documental”. *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº 29, 2013, págs. 173-247.

CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel. *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla, Samarcanda, 2016.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel. *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y Catálogo*. Granada, Centro de Documentación Musical, 1995.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel. *Órganos en la provincia de Córdoba: inventario y catálogo*. Granada, Centro de Documentación Musical, 2011.

CHAVES REY, Manuel. *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla, E. Rasco, 1896. (Reed.) Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos nº 9, 1994.

CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla, Fundación Blas Infante, 1991.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Música, 2001.

CONCONE, Giuseppe. *15 Estudios de género y de espresion para piano*, Op. 25. Adoptados en el conservatorio de música de María Cristina. Madrid, Salazar (ed.), Unión Artístico Musical, 1853.

CONTRERAS LÓPEZ, Juan Luis. *La Sevilla de los Montpensier. Anales históricos de la ciudad de Sevilla de 1850 a 1875*. Sevilla, Guadalturia, 2012.

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano: una breve introducción a la música*. Madrid, Alianza música, 2001.

CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998.

CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina y SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 11-16.

CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina. “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 41-72.

CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II. Madrid, ICCMU, 2002, págs. 7-62.

CUENCA TORIBIO, José Manuel. “La desamortización de la Iglesia española del Antiguo Régimen (1833-1840)”. *Hispania Sacra*, XX, nº 39, 1967, págs. 33-98.

CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 3ª edición, 1976.

CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla: Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

CZERNY, Carl. *La scuola della Velocità*, Op. 299. Madrid, M. Salazar, s.f.

DAHLHAUS, Carl. *La música del siglo XIX*. Madrid, Akal, 2014.

DAVILLIER, Charles. *L'Espagne*. París, Libraire Hachette, 1874.

DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

DEMERSON, Jorge y AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Las Sociedades Económicas del País en el siglo XVIII*. Guía del investigador. San Sebastián, Izarra, 1974.

DÍAZ PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en la España romántica*. Madrid, Editorial EDAF, 1993.

DIEGO, José Manuel de. “La visita de Franz Liszt a Sevilla en diciembre de 1844. Inauguración del curso académico 2010-2011”. *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría, Sevilla, nº XXXIX, 2001, págs. 13-26.

DÍEZ HUERGA, Mª Aurelia. “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 58, 2003, págs. 253-277.

DÍEZ HUERGA, Mª Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 61, 2006, págs. 189-210.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *El Te Deum de 1812 en Cádiz. El día de la Constitución*. (Transcripción y estudio). Cádiz, Universidad de Cádiz, 2012.

DÖHLER, Theodor. *2 Études pour le piano á quatre mains*. París, Maurice Schlesinger, s.f.

- DOMÍNGUEZ MOTA, Margarita. “Análisis comparativo del Método de Piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores”. *www.docenotas.com*, 13/10/2012, [consultado el 27-10-2016].
- DOMÍNGUEZ MOTA, Margarita. “Los métodos de piano en España en el siglo XIX”. *www.docenotas.com*, 13/09/2012, [consultado el 27/10/2016].
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Península, 1998.
- ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002.
- ELLIOTT, John H. *El Conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona, Crítica, 1990.
- ELLIS, Catherine. *Music criticism in s. XIX France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- ELWART, M.A. *Manual de Armonía de M.A. Elwart, traducido y revisado por Valldemosa*. Madrid, Antonio Romero y Andía, 1862.
- ESLAVA, Hilarión y BERTOCHI, Luigi (texto). *Las treguas de Toleimada*. Cádiz, Imp. de la Viuda de Comes, 1842.
- ESLAVA, Hilarión. *Método Completo de Solfeo*. Madrid, s.e., 1846.
- ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. 2 vols. Madrid, José de la Peña, 1853.
- ESLAVA, Hilarión. *La Lira sacro-hispánica*. 10 vols. Madrid, Martín Salazar, 1860.
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”. *Arbor*, vol. 193, n<sup>o</sup> 783, enero-marzo 2017, a371.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Laboratorio de arte*, n<sup>o</sup> 18, 2005, págs. 455-464.
- EUSEBIO VALDÉS, Sonia de. *Prensa y música en Asturias: siglo XIX*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El legado Montpensier al ayuntamiento de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, n<sup>o</sup> 3, 1990, págs. 209-220.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla, Gever, 1991.
- FAUCOULT, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *Imágenes y representaciones del poder. Las visitas reales en la Sevilla del siglo XIX*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen. *Sevilla y la monarquía: las visitas reales en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La corte sevillana de los Montpensier*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2014.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2005.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación provincial, 1985.

FERNÁNDEZ MAURICIO, Tomás. “Liszt y España”. *Revista de musicología*, vol. 16, nº 3, 1993, págs. 1850-1867.

FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen. *La familia de Carolina Coronado: los primeros años en la vida de una escritora*. Almendralejo (Badajoz), Ayuntamiento de Almendralejo, 2001.

FLORES RODRÍGUEZ, Marta. “La Unión Artístico-Musical de Madrid”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, nº 35, 2018. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/unionartisticamusical.pdf> [consultado 5-4-2018].

GALBÍS, Vicente. *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

GALLEGO, Antonio. *Eslava y la ópera*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe Viana, 1978.

GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez. Aproximación a una vera biografía”. En R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*. [Grabación sonora]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 3-11.

GALLEGO, Antonio. “Breve nota sobre el festero y la festería”. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 5, nº 1, 1989, págs. 27-58.

GALLEGO, Antonio. “Eugenio Gómez y sus melodías para piano: datos para el estudio del romanticismo musical español”. En CASARES RODICIO, Emilio y VILLANUEZ, Carlos (eds.), *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al prof. Dr. José López Calo en su 65 cumpleaños*. Vol. II. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, págs. 119-159.

GALLEGO, Antonio. “Aspectos sociológicos de la Música en la España del siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº1-2, 1991, págs. 13-31.

GÁMEZ MARTÍN, José. “El mecenazgo artístico de los Duques de Montpensier en la catedral de Sevilla”. En RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 535-548.



GÁMEZ MARTÍN, José. “La aportación de los viajeros a la invención de la historia. La Sevilla de los duques de Montpensier y el mito de la ciudad romántica”. En *X Jornadas de historia en Llerena*. Llerena (Badajoz), Sociedad Extremeña de Historia, 2009, págs. 79-96.

GARAUDÉ, Alejo de. *Nuevo Método de Canto para voz de Mezzo Soprano. Dedicado a S.A.R. la infanta de España Duquesa de Montpensier*. Madrid, Carrafa, s.f.

GARCÍA FERNÁNDEZ, María Eva. *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*. Tesis Doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

GARCÍA MANZANO, Julia Esther: “Tonos y modos en la música del Renacimiento y Barroco: tonalidad versus modalidad”. *Diferencias. Revista del CSM “Manuel Castillo” de Sevilla*, nº 4, 3ª época, 2014, págs. 13-51.

GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia. *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*. Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

GARCÍA MORENO, M<sup>a</sup> Teresa. “Franz Liszt en Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 112, 1987, págs. 47-49.

GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. *Montpensier, biografía de una obsesión*. Córdoba, Almuzara, 2015.

GARCÍA VELASCO, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs.149-194.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Viajeras americanas en la Andalucía del siglo XIX*. Ronda, La Serranía, 2007.

GARRIDO, Tomás. *Polifonía aragonesa, s. XII: Obra religiosa de cámara de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

GARRIDO, Tomás. *Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*. Madrid, ICCMU, Música Hispana, 1998.

GEA ARIAS, Andrés y LÓPEZ GUERRERO, Rosa María. “Los mozos de coro o seises de la Catedral de Guadix: datos para su estudio”. *Memoria ecclesiae*, nº 12, 1998, págs. 127-136.

GEMBERO USTÁRROZ, María. “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”. En MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando (eds.). *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid, Casa Velázquez, 2010, págs. 301-311.

GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. *Eugenio Gómez Carrión (1786-1871) y la actividad musical en Sevilla en el siglo XIX*. Trabajo fin de Máster, Granada, Universidad de Granada, 2013.

GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza”. *Diferencias. Revista del CSM “Manuel Castillo” de Sevilla*, 3ª época, nº 4, 2014, págs. 81-117.

GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. “Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): su actividad musical en Sevilla”. *Diferencias. Revista del CSM “Manuel Castillo” de Sevilla*, 3ª época, nº 5, 2017, págs. 165-194.

GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. En LÓPEZ CALO José, FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Vol. 2. Madrid, INAEM, 1987, págs. 211-224.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, Siglo XIX*. En *Historia de la música española*, vol. V. Madrid, Alianza Música, 1984.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *24 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt* por D. E. Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla. Madrid, Unión Artístico Musical, s.f.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *12 Melodías Harmonizadas para piano, compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava* por D. Eugenio Gómez. Organista 2º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla. Madrid, Unión Artístico Musical, s.f.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *12 Melodías Armonizadas para piano por D. Eugenio Gómez, a S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Dª Luisa Fernanda de Borbón*. Madrid, Bonifacio Eslava, s.f.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Ofertorio nº 9*. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*, vol. I. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, págs. 106-111.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. *Elevación nº 9*. En ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*, vol. I. Madrid, José de la Peña (ed.), 1853, págs. 112-115.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”. *El Orfeo Andaluz*, año I, nº 7, (1842), pág. 51-54.

GÓMEZ CARRIÓN, Eugenio. “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”. *La Filarmonía*, año I, nº 6, 9/11/1843, págs. 22-23; “D. Pedro el cruel, o muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava (conclusión)”. *La Filarmonía*, año I, nº 7, 16/11/1843, pág. 25.

GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia*. Año I. Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1865.

GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia*. Año II, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1866.

GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia*. Año VIII, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1872.

GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *Semblanza biográfica de los Montpensier*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1977.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992.

GOSÁLVEZ LARA, C.J. “La Biblioteca Nacional, Bibliotecas y Archivos de Música particulares en el Servicio de partituras”. En GARCÍA ALONSO, María (ed.), *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión; edición conmemorativa del centenario de la muerte de F. A. Barbieri (1894-1994)*. Trujillo (Cáceres), Cuaderno de trabajo (Ediciones de la Coria), 1994.

GUELBENZU, Juan María. *Obras póstumas*. Madrid, Romero, 1886.

GUEREÑA, Jean-Louis. “Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea”. *Hispania*, vol. 63, nº 214, 2003, págs. 409-414.

GUICHOT Y PARODY, Joaquín. *Historia de la ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Tomo V. Sevilla, Imp. José M<sup>a</sup> Ariza, 1885.

GURVICH, George. *La vocation actuelle de la sociologie*. París, Presses Universitaire de France, 1963.

GUTIÉRREZ CORDERO, M<sup>a</sup> Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen I. 1599-1670*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2012.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen II. 1671-1720*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coordina CDMA), 2015.

HAUSSER; Philippe. *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*. Sevilla, Círculo Liberal, 1882.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio. “Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava”. *Príncipe de Viana*, año nº 39, nº 150-151, 1978, págs. 111-202.

HERNÁNDEZ BORREGUERO, José Julián. *La Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010.

HUGHES, J. R. T. “The Commercial crisis of 1857”. *Oxford Economic Papers*. 8/2, 1956, págs. 194-222.

HURTADO SÁNCHEZ, José (ed.). *Religiosidad popular sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla- Universidad de Sevilla, 2000.

HURTADO, José. *100 Cantos populares asturianos armonizados para canto y piano*. Madrid, Romero, 1890.

IGLESIAS, Alejandro Luis. “Dos villancicos inéditos de Juan García Salazar en la Catedral de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”*, 1986, págs. 387-438.

ISUSI FAGOADA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2003.

ISUSI FAGOADA, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa en el siglo XVIII: los sonidos de la Catedral y contexto urbano en el siglo XVIII*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2012.

JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988.

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX”. *Laboratorio de arte*, nº 18, 2005, págs. 455-464.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Paisaje sonoro de una ciudad: Valladolid 1890- 1923*. Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992.

LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio. *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2015.

LADERO FERNÁNDEZ, Carlos. “La Archidiócesis de Sevilla a fines del Antiguo Régimen: apuntes sobre su organización económica y pastoral”. *Anuario de historia de la Iglesia andaluza*, vol. IV, 2011, págs. 171-173.

LAGUNA PAUL, Teresa (coord.). *Facistol de la Catedral de Sevilla. Estudios y Recuperación*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla-Cabildo de la SMPI Catedral de Sevilla, 2016.

LAMA, Jesús Ángel de la. “La registración en el Museo Orgánico Español del Maestro Eslava, 1855”. En BONET CORREA, Antonio (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 85-105.

LAPIQUE BECALI, Zoila. “Un periódico musical en Cuba: El filarmónico Mensual”. *Revista de Música*, año 2, 1961, págs. 206-227.

LAZO DÍAZ, Alfonso. “La desamortización eclesiástica en la provincia de Sevilla: estudio de las fuentes”. *Moneda y Crédito*, nº 1000, Madrid, 1967, págs. 91-103.

LAZO DÍAZ, Alfonso. *La desamortización de las tierras de la Iglesia en la provincia de Sevilla (1835-44)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1970.

LÈCUYER, M. C. “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle”, *Bulletin d'histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne*, vol. 20, 1994, págs. 48-56.

LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes. *Balbino Marrón y Ranero: arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845-1867)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2016.

LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 1997.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. “El Palacio de San Telmo en el siglo XIX”. *PH: Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico*, año nº 12, nº 51, 2004, págs. 72-76.

LLORCA, Carmen. *Isabel II y su tiempo*. Madrid, Ediciones Istmo, 1984.

LLORENS I CISTERÓ, Josep María. “La parte del cantus o soprano en la Capilla Pontificia”. *Anuario Musical*, nº 41, 1987, págs. 81-92.

LOBO CABRERA, Manuel, LÓPEZ CANEDA, Ramón y TORRES SANTANA, Elisa. *La “otra” población: expósitos, ilegítimos, esclavos (Las Palmas de Gran Canaria. Siglo XVIII)*. Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1993.

LÓPEZ CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.

LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, SEdeM, 1978.

LÓPEZ CALO, José. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación provincial de Zamora, 1985.

LÓPEZ CALO; José. *La música en la Catedral de Burgos*. 14 vols. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1996.

LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española, Siglo XVII*. En *Historia de la música española*, vol. III. Madrid, Alianza Música, 2004.

LÓPEZ CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2013.

LÓPEZ CALO, José. “Los Misereres de Eslava”. *Temas de Estética y Arte*, nº XVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2013, págs. 221-305.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. “El Miserere de Hilarión Eslava: los documentos del privilegio de Sevilla”. En MARÍN LÓPEZ, Javier *et al* (coords.). *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, págs. 951-968.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del Motu Proprio sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2014.

LORENZO PINAR, F.J. *La educación en Zamora y Toro durante la Edad Moderna. Primeras letras y estudios de gramática*. Zamora, Semuret, 1997.

LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013.

LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitos Descalzos en Écija”. *Archivo Hispalense*, 97 (294-296), 2014, págs. 295-314.

LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Contexto musical en Santa Ana”. En RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.), *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*. Sevilla, Fundación Cajasol-Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, págs. 595-608.

LUQUE VELA, Rafael. *Los repertorios de canto llano para las fiestas de los santos patronos hispalenses*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

MANSO AMARILLO, Fernando. *La obra literaria de Carolina Coronado*. Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

MANZANO, Miguel. “La música en las melodías armonizadas”. En R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*, [Edición discográfica]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 12-14.

MARCO, José María. “Isabel II y la ópera. Del teatro de palacio al Palacio Real”. *La Ilustración liberal: revista española y americana*, nº 36, 2008, págs. 77-100.

MARCUCCI, Ángel. *Te-Deum, Dedicado al feliz restablecimiento de Su Alteza Real El Serenísimo. Señor Duque de Montpensier, Infante de España*. Sevilla, s.e., 1864.

MARÍN LÓPEZ, Javier *et al* (coords.). *Musicología global, musicología local*. Madrid, SEdeM, 2013.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. *Music and Musicians in Provincial Towns: the case of eighteenth\_century Jaca (Spain)*. Tesis doctoral, Londres, Royal Holloway University, 1999.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”. En CASARES, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.), *La ópera en España y en Hispanoamérica*. Vol. 1. Madrid, ICCMU, 2001, págs. 375-402.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”. *Scherzo*, 283, 2013, págs. 86-88.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”. *Neuma: Revista d Música y Docencia Musical*, año 7, vol. 2, 2014, págs. 10-30.

MARTIN FUGIER, Anne. *La vie quotidienne de Louis -Philippe et de sa famille 1830-1848*. París, Edit. Hachette, 1992.

MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y triples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio*. Zamora, Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”, 2008.

- MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna*. Tesis doctoral, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2016.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, Siglo XVIII*. En *Historia de la música española*, vol. IV. Madrid, Alianza editorial, 1985.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *La música en Málaga durante el siglo XIX (Ocón músico nacionalista en la catedral de Málaga)*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 1991.
- MARTÍN, Luis P. “Nuevos actores en política. Las sociabilidades en la España contemporánea”, *Studia Historia. Historia contemporánea*, vol.18, 2000, págs. 201-224.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Manuel. *Don Miguel Tenorio de Castilla, personaje relevante en el reinado de Isabel II*. Toledo, M. Martínez, 1985.
- MARTÍNEZ MALDONADO, Adriana María. *Las campanas de la catedral de Guadalupe: metamorfosis de un símbolo sonoro*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto. *Catedral de Málaga. Órganos y Música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996.
- MARTÍNEZ, Gonzalo y VALDIVIESO, Enrique. “Presupuesto e informes de Antonio Cabral Bejarano para la decoración pictórica de la capilla del Palacio de San Telmo”. *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, págs. 915-928.
- MAZA ZORRILLA, Elena. *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Instituto de Historia de Simancas, 2002.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados de España*. Madrid, ICCMU, 2001.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Rafael y PLAZA ORELLANA, Rocío (eds.). *Andalucía, la construcción de una imagen artística*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid, Alianza, 2001.
- MIRÓ, José. *Método de Piano*. Madrid, Martín Salazar, 1856.
- MITJANA, Rafael. *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus lamentaciones de Semana Santa*. Málaga, s.e., 1909.
- MITJANA, Rafael. “La Musique en Espagne”. En LAVIGNAC, A (ed.), *Encyclopédie de la Musique*, vol. IV. París, Delagrave, 1920.
- MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

MONTERO MUÑOZ, María Luisa. “El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla”. *Espacio y tiempo*, nº 28, 2014, págs. 59-70.

MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen III. 1721-1770*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coord. CDMA), 2015.

MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coord. CDMA), 2016.

MONTERO MUÑOZ, M. Luisa. *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen V. 1831-1938*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, (coord. CDMA), 2016.

MONTILLA, Xavier. “Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea”. *Estudios de Historia de la educación*, vol. 31, 2012, págs. 339-358.

MORALES MUÑOZ, Manuel. “La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: elementos de permanencia y de tradición”. *Baetica. Estudios de arte, Geografía e Historia*, vol. 15, 1992, págs. 383-395.

MORALES MUÑOZ, Manuel. “Sociedades Musicales y Cantantes en Andalucía (1843-1913)”. *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, nº 20, 1994, págs. 57-66.

MORALES MUÑOZ, Manuel. “La sociabilidad andaluza: un estado de la cuestión”. En MAZA ZORRILLA, Elena (ed.), *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Instituto de Historia de Simancas, 2002, págs. 57-76.

MORALES, Nicolás. “El Real Colegio de Niños Cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”. *Revista de la SEdeM*, vol. XX, 1997, nº 1.

MORALES, Nicolás. “Perfil y función del festero en la real capilla a mediados del siglo XVIII”. En FERRER BENIMELI José Antonio (dir.), *El Conde de Aranda y su tiempo*. Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998, vol. 1, 2000, págs. 639-648.

MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte: las artes y el ilustrado real (1729-1733)*. Sevilla, Casa de Velázquez, 2010.

MORENO ECHEVARRÍA, José María. *Isabel II: biografía de una España en crisis*. Barcelona, Ediciones 29, 1983.

MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

MORENO MENGÍBAR, Andrés. *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*. Madrid, Alpuerto, 1995.



MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

MORENO MENGÍBAR, Andrés y ROMERO FERRER, Alberto. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

MORENO MENGÍBAR, Andrés. “Manuel García, el primer músico romántico: los avatares por medio mundo del genial cantante y compositor sevillano”. *Andalucía en la historia*, nº 26, 2009, págs. 76-80.

MORILLAS Y ALONSO, Victoriano. *Guía general de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Revista Mercantil, 1860.

MUJAL ELÍAS, Juan. *Lérida: historia de la música*. Lleida, Dilagro, 1975.

MYERS BROWN, Sandra. “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Revista de Musicología*, vol. 28, 1, 2005, págs. 310-327.

NAGORE FERRER, María. “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 211-226.

NARANJOS SANGUINO, Miguel Ángel. “Carolina Coronado”. *Revista de estudios extremeños*, vol. 67, nº 3, 2011, págs. 1747-1750.

NASARRE, Fray Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna. segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, Ed. Facsímil, 1723. (Reed.) Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1980.

NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón: Villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, págs. 637-652.

NAVARRO, Margarita. “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 1, 1988, págs. 239-249.

NETTL, Bruno (ed.). *Eight urban musical cultures. Tradition and change*. Urbana, University of Illinois Press, 1978.

NOGUERO HERNÁNDEZ, Carlos. *El proyecto económico de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País: 1775-1796*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

ORLEANS, Antonio de. *Tres pensamientos musicales. Vals Campestre, Danza morisca y Tango*. A Eulalia. Madrid, Zozaya, s.f.

ORTEGA PÉREZ, Juan. “Los seises de Sevilla en el siglo xx, de la época dorada al declive: memoria y espíritu de un seise”. *Danzaratte*, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº 5, 2009, págs. 41-45 y nº 6, 2009, págs. 28-35.

OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en el Monasterio de Santa Inés: D. Buenaventura Iñiguez”. *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, págs. 177-218.

OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en Sevilla durante 1850-1860”. *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, págs. 505-520.

OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Temas de estética y Arte*, nº 21, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2007, págs. 193-210.

OTERO NIETO, Ignacio. “La Enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del XIX”. *Temas de Estética y Arte*, nº 25, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 2011, págs. 148-149.

PABLO-ROMERO DE LA CÁMARA, María. *El Ateneo de Sevilla 1887-1931*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

PAJARES BARÓN, Máximo. “Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (diciembre, 1844-enero, 1845)”. *Revista de Musicología*, Vol. X, nº 3, 1987, págs. 887-918.

PAJARES, BARÓN, Máximo. *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granada, CDMA, 1993.

PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música*. Sevilla, 1818. (reed.) Oviedo, Ethos-música, 1990.

PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”. *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, págs. 141-177.

PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “El romanticismo en Sevilla: El nuevo paraíso (1839)”. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 68, nº 4, 1991, págs. 455-462.

PARADA Y BARRETO, José. *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental*. Madrid, Imp. Gabriel Alhambra, 1857.

PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, B. Eslava, 1868.

PAULO SELVI, Isabel Amparo. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*. Tesis doctoral, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2017.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*. Barcelona, Imp. Víctor Berdós y Feliú, 1897.

PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*. 2 vols. Madrid, UEM, 1918.

PEERS, Edgar Allison. “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1924, págs. 311-313.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid, Zozaya, 1881.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. (reed.) RINCÓN, Eduardo. Madrid, Alianza editorial, 1967.

PÉREZ CALERO, Gerardo. “A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 18, 2005, págs. 475-478.

PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (Ed.). *Isabel II. Los espejos de la reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004.

PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

PIÑUELA XIMÉNEZ, Antonio. *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1987.

PORPETTA, Antonio y JIMÉNEZ FARO, Luz María. *Carolina Coronado: apunte biográfico y antología*. Madrid, Torremozas, 1983.

POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

QUARANTA, Elena. *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della música nelle chiese di Venezia nel Rinascimento (Studi di música veneta)*. Florencia, Leo S Olschki, 1998.

R. BACIERO, Antonio. “Eugenio Gómez: impresiones personales a una aproximación interpretativa”. En *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*. [Grabación sonora]. Zamora, Caja de Zamora, 1987, págs. 15-16.

R. BACIERO, Antonio. *Eugenio Gómez, 1786-1871. Formas cortas interpretadas al piano por Antonio R. Baciero*. [Grabación sonora]. Zamora, Caja de Zamora, 1987.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”. En CASARES RODICIO, Emilio y VILLANUEZ, Carlos (eds.), *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al prof. Dr. José López Calo en su 65 cumpleaños. Op. Cit.*, págs. 669-690.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. 2 vols. Granada, CDMA, 1994.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. “The construction of the myth of Spanish Renaissance Music as Golden Age”. En *Volumen Early Music-Context and Ideas International Conference in Musicology*. Cracovia, Universidad de Cracovia, 2003, págs. 77-82.

RAMOS MARTÍN, Víctor. “El Fondo de Música de Orleans de la Biblioteca Insular”. *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canarias, Excmo. Cabildo Insular, La Caja de Canarias, 1991, págs. 527-531.

ROBLES ROMÁN, Ana M<sup>a</sup>. *Vida musical en la Catedral de Zamora. Las lamentaciones de Cobaleda*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”, 2003.

RODGER, Richard. *European urban History: prospect and retrospect*. Leicester, Leicester University Press, 1993.

RODGER, Richard. “Urban History: prospect and retrospect”. *Urban History*, vol. 19, nº 1, págs. 1-23.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. “La fascinación del Duque de Montpensier por Andalucía: el Palacio de San Telmo de Sevilla y el Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda”. En MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Rafael y PLAZA ORELLANA, Rocío (eds.), *Andalucía, la construcción de una imagen artística*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

RODRÍGUEZ GUILLÉN, Antonio. *Iglesia Prioral Santa María de la Asunción de Aroche (Huelva)*. Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014.

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel y ROMERO MEDINA, Raúl. *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

RODRÍGUEZ, Pablo L. “En Virtud de bulas y privilegios apostólicos, expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”*, 1994, págs. 409-479.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2008.

ROMERO DOMÍNGUEZ, Rafael. “Los efectos de la desamortización de Mendizábal en el Miserere de Hilarión Eslava”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 541, 2004, págs. 152-153.

ROS CARBALLAR, Carlos. *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992.

ROSA JIMÉNEZ, José Luis de la. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2014.

ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación teórica*. Sevilla, Impr. de Francisco de P. Díaz, 1904.

ROSELLI, John. “The castrati as a Professional Group and Social Phenomeno, 1550-1850”. *Acta Musicológica*, vol. 60, fasc. 2, 1988, págs. 143-179.

ROSETTY y PRANZ, José. *Guía oficial de Cádiz y su provincia y departamento*. Cádiz, Joly, 1878.

ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. *CODE XXI. Revista de la comunicación musical*, nº 1, 1998, págs. 68-135.

RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Desde el Ars Nova hasta 1600*. En *Historia de la música española*, vol. II. Madrid, Alianza Música, 1988.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1995.

RUIZ TARAZONA, Andrés. “Eugenio Gómez, romántico zamorano”. *El Correo de Zamora*, 10/2/1985, pág. 26 y 17/2/1985, 1985, págs. 25.

RUIZ TARAZONA, Andrés. “Liszt en Madrid”. *Revista de musicología*, Vol. 10, nº 3, 1987, págs. 879-886.

SAAVEDRA, Ángel de, Duque de Rivas. “Soneto a Su Majestad la Augusta Reina Gobernadora”. *El Cisne. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, nº 9, 29/7/1838, pág. 108.

SADIE, Stanley. *Man and Music*, 8 vol. Londres, Macmillan, 1989-1993.

SAGRERA, Ana de. *La Reina Mercedes*. Madrid, Compañía Literaria, 1995.

SALAS VILLAR, Gemma. “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1, 1996, págs. 97-126.

SALAS VILLAR, Gemma. *El piano romántico español 1830-1855*. 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997.

SALAS VILLAR, Gemma. “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 4, 1997, págs. 197-222.

SALAS VILLA, Gemma. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, vol XV, n. 1-2, 1999, págs. 9-55.

SALAS VILLAR, Gemma. “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de musicología*, vol. 22, nº 1, 1999, págs 209-246.

SALAS VILLAR, Gemma. “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”. *Revista de musicología*, XXVIII, 1, 2005, págs. 774-791.

SALAS VILLAR, Gemma. “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”. MORALES, Luisa y CLARK, Walter Aaron (coord.) *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*. Actas del Symposium FIMTE 2008, 2010, págs. 25-40.

SALAZAR, Adolfo. *Los grandes compositores de la era romántica*. Madrid, Aguilar, 1958.

SALDONI, Baltasar. *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat*. Madrid, Repullés, 1856.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1880.

SALZER, Félix. *Audición estructural*. Barcelona, Labor, 1990.

SÁNCHEZ HERRERO, José (ed.). *La Música Coral del cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVII. Estudio musicológico y analítico*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel. “El Liceo Artístico y Literario de Zaragoza en la prensa local (1839-1846)”. En NAVAL, M. Ángeles (ed.), *Cultura burguesa y letras provincianas (Estudios sobre el periodismo en Aragón entre 1834 y 1936)*. Zaragoza, Mira Editores, 1993, págs. 83-97.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia. *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2013.

SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro. “El Duque de Montpensier, entre la historia y la leyenda”. *Temas de estética y arte*, nº 28, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2014, págs. 213-246.

SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla, Publicaciones del Monte de Piedad y la Caja de Ahorros de Sevilla, 1983.

SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Almudena. “La sociedad de Música Clásica di Camera”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs.195-210.

SANZ SERRANO, María Jesús. “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”. *Ars Longa*, 16, 2007, págs. 55-72.

SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, 2001.

SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara editor, 1990.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Excma. Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012.

SEVILLA Y GARCÍA, José. *Historia de los eunucos*. Madrid, imp. F. Iglesia y P. García, 1874.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 71-76.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Música para las Infantas: Catálogo de la exposición, mayo 1991. Biblioteca musical de los Duques de Montpensier, Casa de Orleans*. Las Palmas de Gran Canarias, Cabildo Insular de Gran Canarias, 1991.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Historia de la sociedad filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canarias, Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canarias, 1995.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Fondos de música romántica española en Canarias: la biblioteca musical de los duques de Montpensier”. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA*, nº 5, 2012, págs. 125-136.

SIMÓN SEGURA, Francisco. *La desamortización española en el siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, 1973.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”. *Revista de musicología*, vol. 16, nº 6, 1993, págs. 3510-3518.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón y SALAS VILLAR, Gemma María. “Pérez de Albéniz, Pedro”. En CASARES, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, págs. 634-636.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, págs. 125-148.

SORIANO FUERTES, Mariano. *El tío Caniyitas o El Mundo nuevo de Cádiz*. Cádiz, Imp. de la Revista Médica, Juan de Gaona (ed.), 1850.

SORIANO FUENTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. 2 vols. Madrid, Bernabé Carrafa, 1855-1856.

STEVENSON, Robert Louis. *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

STROHM, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. “La formación de plazas en Sevilla a mediados del siglo XIX”. *Archivo Hispalense*, nº 192, 1980, págs. 239-253.

SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Diputación Provincial, 1986.

SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. “La aportación de los conventos desamortizados a la creación del tejido urbano de Sevilla en el siglo XIX”. En *La ciudad oculta: el universo de las clausuras de Sevilla*. Sevilla, Fundación Cajasol, 2009.

SUÁREZ GARMENDIA, José, Manuel. “En torno a la arquitectura doméstica sevillana del siglo XIX: el paso del neoclasicismo a la arquitectura isabelina”. *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, págs. 321-343.

SUÁREZ MARTOS, Juan M<sup>a</sup>. *Música sacra barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

SUBIRÁ José. *Historia de la Música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1943.

SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, C. Bermejo, 1950.

SUBIRÁ, José. “El Teatro Real y los teatros palatinos”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 23, segundo semestre, 1966, págs. 35-66.

SUSTAETA LLOMBART, Ignacio. *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

TAJAHUERCE, Isabel. “Las primeras revistas ilustradas de arte y literatura. El sueño de unos jóvenes liberales por difundir la cultura en España”, en GIL NOVALES, Alberto (ed.), *Actas del Congreso sobre “La revolución española en su diversidad peninsular (e insular) y americana”*. Madrid, Ediciones del Orto, 2001, págs. 635-645.

TINTEROW, Gary y LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting. New Haven/Londres: The Metropolitan Museum of Art*. Yale, University Press, 2003.

TORRES MULAS, Jacinto, GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis. *Música y sociedad*. Madrid, Real Musical, 1980.

TORRES MULAS, Jacinto. “La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio”. *Periodica Musica*, vol. VIII, 1990, pág. 1-11.

TORRES MULAS, Jacinto, “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 33-50.



TORRES MULAS, Jacinto. “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 3, 1993, págs. 1679-1700.

TORRES MULAS, Jacinto. “Filarmonía y prensa musical”. *Hemeroteca Municipal de Madrid, 75 Aniversario*. Madrid, Tercera Tenencia de Alcaldía, Cultura y Medio Ambiente, Departamento de Archivos y Bibliotecas, D.L., 1995, págs. 165-167.

TORRES MULAS, Jacinto. “El Anfión Matritense, periódico filarmónico-poético”. En *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, vol. II. Madrid, Asociación Española de Bibliografía, 1998, págs. 421-458.

TORRES NEBRERA, Gregorio. *Carolina Coronado*. Mérida, Editorial de Extremadura, 1986.

TRUETT HOLLIS, George. “El diablo vestido de fraile”: some unpublished correspondence of Padre Soler”. En BOYD, Malcolm, y CARRERAS, Juan José (eds.), *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge, University of Cambridge, 1998, págs. 192-206.

V.V.A.A. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 10 vol. Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2002.

V.V.A.A. “Informe sobre los valores patrimoniales del Palacio de San Telmo de Sevilla”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año nº 12, nº 51, 2004, págs. 36-41.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, El autor, 1981.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Pintura romántica sevillana*. Sevilla, Fundación Endesa, 2011.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla”. *Anuario GRHIAL*, Universidad de Los Andes, enero-diciembre, 2007, nº 1, págs. 47-54.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés. “Sevilla (España) en el siglo XIX: la música sinfónica”. *Anuario GRHIAL*, Universidad de Los Andes, enero-diciembre, (2008), nº 2, págs. 51-64.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2010.

VARGAS LIÑÁN, María Belén. *La Música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2012.

VAZQUEZ TUR, Mariano José. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. 3 vols. Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

VAZQUEZ TUR, Mariano José. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 225-248.

VEGA TOSCANO, Ana Vega. “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, 1998, págs. 129-146.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla*. Sevilla, 1864. (Reed.) FERNÁNDEZ. Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos, nº 1, Sevilla, 1992.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, Hijos de Fé, 1872. BERNAL, Antonio Miguel (reed.), Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

VENZANO, ¿?. *Vals arreglado para piano forte*. Sevilla, Almacén de Taberner, s.f.

VILLACORTA, Francisco, “Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual”. *Hispania*, vol. 63, 2003, págs.415-491.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.). *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 375-406.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista Catalana de Musicología*, nº II, Societat Catalana de Musicología, 2004, págs. 181-202.

WALKER, Th. “Castrato”. En SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publisher, 1980.

WARDENBURG, Ricardo. *Capricho bailable*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857.

WARDENBURG, Ricardo. *Habanera*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857.

WARDENBURG, Ricardo. *Wals*. Sevilla, Revista Musical Española, 1857.

WARDENBURG, Ricardo. *4 Melodías*. Sevilla, Imp. De la Revista Mercantil, 1859.

ZVIGUILSKY, A. “El tenor Manuel García visto por Víctor Hugo y Georges Sand”. En París, *Iberica IV, Cahiers Iberiques et ibero-americains de l’universite de Paris-Sorbonne*, 1983, págs. 27-34.