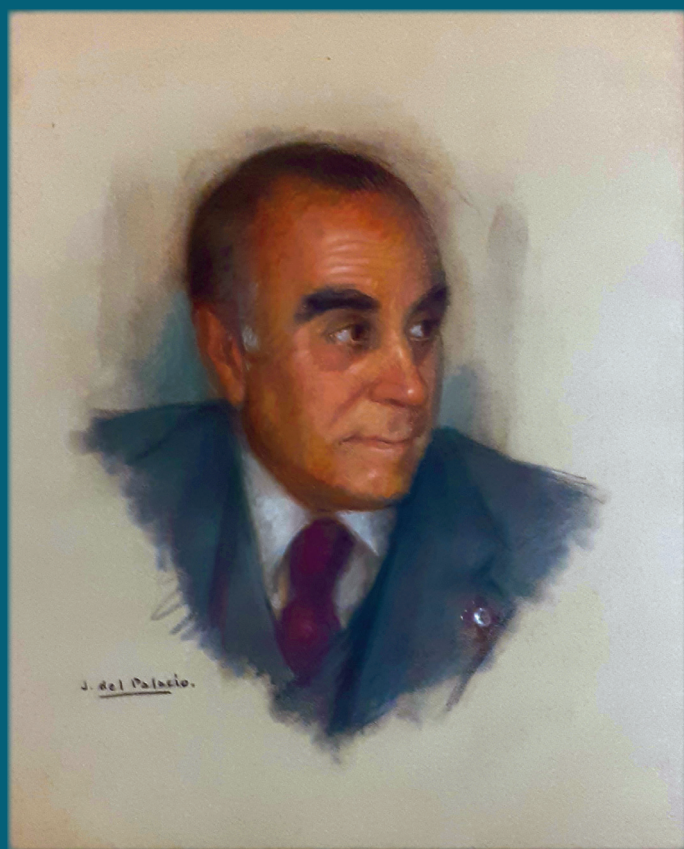


Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid • NÚMERO 31. AÑO 2024

Música



Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 31 (2024)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a Consuelo de la Vega Sestelo

Doctor Mata, n.º 2, 28012 MADRID

Tel.: +34 91 539 29 01

<http://www.rcsmm.eu/>

☛ *Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

N.º 31 (2024).

revista@rcsmm.eu

Consejo científico editorial

Dirección: YAGO MAHÚGO CARLES (RCSMM)

Secretaría: MARGARITA RAMÍREZ SANTA PAU (RCSMM)

ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO (Orquesta Nacional de España)

TERESA BARRIENTOS CLAVERO (Escuela Superior de Canto de Madrid)

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO (Universidad de La Rioja)

JORDI COMELLAS SOLÉ (Conservatorio Profesional Padre Soler)

PATRICIA GARCÍA GIL (Cornell University)

HÉCTOR GUERRERO RODRÍGUEZ (Conservatorio Profesional Arturo Soria)

FÉLIX LABRADOR ARROYO (Universidad Rey Juan Carlos)

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ (Fundación Juan March)

ALBERTO RODRÍGUEZ MOLINA (Universidad Internacional de La Rioja)

IVÁN SOLANO ARIZA (Université de Strasbourg)

MANUEL ARIZA BUENO (RCSMM)

MIGUEL BERNAL RIPOLL (RCSMM)

EDUARDO DÍAZ LOBATÓN (RCSMM)

MARÍA GONZÁLEZ – MORAL RUIZ (RCSMM)

NEREA RODRÍGUEZ PÉREZ (RCSMM)

UXUE URIZ SUCUNZA (RCSMM)

Diseño gráfico -

Imagen de portada -

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

José LUIS DEL PALACIO, *José Moreno Bascuñana*

Fuente: Museo RCSMM

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20558-1992

Fotocomposición e impresión:

IMPRENTA TARAVILLA, S.L. • Navales, 44 • 28923 Alcorcón (Madrid)

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

La comisión editorial de la revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones.

Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Consejo científico editorial.

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 31 (2024)

CONTENIDO

Presentación: <i>Yago Mahúgo Carles</i>	9
COLABORACIONES:	
Alejandro LÓPEZ ROMÁN <i>Aula C.I.N.E.M.A.: dos décadas de innovación en la enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>	13
Isabel LOZANO MARTÍNEZ & Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ <i>Origen y evolución de la sociedad didáctico musical en cuatro cuadros</i>	33
Marta VELA & María Belén MARCOS SEGURA <i>Nuevos detalles sobre la relación entre el compositor Florencio Laboz y el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina</i>	67
Juan Carlos GARVAYO MEDINA <i>A través del espejo: Trío (2001) para violín, chelo y piano de Jesús Torres (1965)</i>	87

CONTENIDO

MEMORIA

RCSMM

Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2023-2024.. 111

NORMAS DE PUBLICACIÓN..... 119

PRESENTACIÓN

 Yago MAHÚGO CARLES

Aquí está por fin el número 31 de la revista *Música* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid correspondiente al año 2024. Llegamos con algo de retraso, esperamos que se ajuste más temprano que tarde al momento adecuado de publicación, que es el año corriente de cada número. Este es el primer objetivo de esta nueva etapa, el más modesto y necesario.

El segundo es mantener viva una publicación que lleva reflejando la vida intelectual y académica de nuestro conservatorio desde el año 1992, y que con tanto tesón y acierto dirigieron nuestros predecesores: Antonio Gallego, Emilio Rey, Ismael Fernández de la Cuesta, Elena Esteban, Pere Ros y Pedro Jesús Gómez —quiero agradecer en particular a este último su trabajo y sus buenos deseos para mi andadura al frente de la revista, que empieza con este número. Los impulsos fundacionales que dieron lugar a *Música* RSCMM han sido cumplidos con rigor por los sucesivos responsables de la revista: los directores del Real Conservatorio de cada momento les confiaron la creación y el mantenimiento de un órgano de expresión institucional con la calidad de una revista de carácter científico.

El tercer objetivo de este nuevo impulso, el más ambicioso, es proyectar la revista hacia el futuro mediante esfuerzos de digitalización e indexación. Se trataría de situarla entre las publicaciones de su temática con la proyección y reconocimiento que merece, tanto en el ámbito nacional como en el europeo e hispanoamericano. No será flor de un día y requerirá de la colaboración de nuestra comunidad académica para acometer iniciativas en diferentes direcciones que se irán anunciando en los sucesivos números.

Quiero agradecer la confianza que la actual directora del centro, Consuelo de la Vega Sestelo, ha depositado en mí para cumplir estos objetivos. Espero estar a la altura de tan alta responsabilidad con la inestimable colaboración del consejo científico editorial y el resto del equipo de la revista.

Para este número —algo más breve de lo habitual— hemos reunido cuatro artículos de gran interés, tres de los cuales visitan diferentes momentos en la historia de nuestro querido conservatorio. El primero, plenamente contemporáneo, es un relato pormenorizado sobre la creación y evolución del Aula

PRESENTACIÓN

C.I.N.E.M.A. del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se han formado más de doscientos compositores para medios audiovisuales y que con los años se ha convertido en un referente en la investigación y enseñanza de la creación musical aplicada a la imagen. El segundo presenta la historia una institución tan crucial para la divulgación de la música en España como la Sociedad Didáctico Musical, matriz de la editorial de muchos de los libros que hemos utilizado en nuestros conservatorios y que fue fundada gracias a la iniciativa de músicos relacionados con nuestra institución, en especial sus cuatro primeros presidentes durante el siglo xx cuyos retratos nos han sido donados y pueden contemplarse en la galería del Real Conservatorio. El tercero propone una inmersión en el Madrid isabelino centrado en la figura del músico Florencio Lahoz (1815-1868), compositor de la famosa *Nueva jota aragonesa*, y su relación con el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, nombre fundacional de nuestra institución educativa.

Cierra el capítulo de colaboraciones un artículo que reclama con toda justicia la importancia de la obra *Trío* del compositor Jesús Torres (1951) dentro del repertorio para trío con piano, composición ampliamente divulgada por el conjunto de cámara Trío Arbós, desvelando su origen y analizando su forma y contenido musical. Disfruten, estimados lectores, del presente número. Nos vemos pronto en el siguiente.

*C*OLABORACIONES

AULA C.I.N.E.M.A.: DOS DÉCADAS DE INNOVACIÓN EN LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN PARA MEDIOS AUDIOVISUALES EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

 Alejandro ROMÁN*

Resumen:

El Aula C.I.N.E.M.A. (Composición e INvestigación En Música Audiovisual), creada en 2003 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), es un referente en la enseñanza de la composición para medios audiovisuales en España. Durante dos décadas, ha formado a más de doscientos compositores, consolidándose como un espacio pionero en la investigación y la enseñanza en la creación musical aplicada a la imagen.

Este artículo presenta un análisis detallado sobre la evolución del Aula C.I.N.E.M.A. desde su fundación hasta la actualidad. Se abordan sus metodologías pedagógicas, su adaptación a los cambios normativos derivados de la LOGSE y la LOE, su impacto en la industria audiovisual y su papel en la generación de conocimiento sobre la música cinematográfica. También se examinan las estrategias tecnológicas aplicadas a la enseñanza, la importancia de los trabajos de investigación en la formación de los estudiantes y las colaboraciones con instituciones y profesionales del sector.

La reflexión sobre estos veinte años permite no solo evidenciar los logros alcanzados por el Aula, sino también proyectar sus perspectivas futuras en un contexto educativo y tecnológico en constante transformación.

Palabras clave: Aula C.I.N.E.M.A., Composición para Medios Audiovisuales, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, tecnología aplicada, música cinematográfica.

* Compositor, investigador y profesor de la especialidad de Sonología del RCSMM, imparte la asignatura de Composición para Medios Audiovisuales, así como las asignaturas de la especialidad de audiovisuales en el Máster de Nuevas Tecnologías de la Música Actual: Creación e Interpretación.

Abstract:

The C.I.N.E.M.A. Classroom (Composition and Research in Audiovisual Music), created in 2003 at the Royal Conservatory of Music in Madrid (RCSMM), is a benchmark in the teaching of composition for audiovisual media in Spain. Over two decades, it has trained more than two hundred composers, establishing itself as a pioneering space for research and education in musical creation applied to visual media.

This article presents a detailed analysis of the evolution of the C.I.N.E.M.A. Classroom from its foundation to the present day. It addresses its pedagogical methodologies, its adaptation to the regulatory changes introduced by the LOGSE and LOE educational frameworks, its impact on the audiovisual industry, and its role in generating knowledge about film music. It also examines the technological strategies applied to teaching, the importance of research projects in student training, and collaborations with institutions and professionals in the field.

Reflecting on these twenty years highlights not only the achievements of the C.I.N.E.M.A. Classroom but also projects its future prospects within an educational and technological context of constant transformation.

Key words: *C.I.N.E.M.A. Classroom, Composition for Audiovisual Media, Royal Conservatory of Music of Madrid, applied technology, film music.*

Introducción

La enseñanza de la composición en los conservatorios superiores de música ha estado tradicionalmente vinculada a la música sinfónica y de cámara, relegando otras aplicaciones compositivas a un segundo plano. Sin embargo, la evolución del panorama audiovisual a finales del siglo xx y la creciente demanda de profesionales capaces de crear música para cine, televisión y videojuegos evidenció la necesidad de integrar la composición audiovisual en los planes de estudio de los conservatorios.

La incorporación de la LOGSE en 1990 y posteriormente la LOE en 2006 supuso una transformación en la enseñanza musical, permitiendo la diversificación del currículo académico, incluyendo disciplinas que antes no se contemplaban en los estudios oficiales de composición, como la enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales. Esta disciplina, que integra múltiples aspectos de la composición tradicional con las exigencias específicas del lenguaje audiovisual, se ha convertido en un pilar fundamental para la formación de compositores que desean desarrollar su carrera en el ámbito cinematográfico, televisivo, de videojuegos o multimedia.

En este contexto, en 2003 asumí la responsabilidad de establecer la especialidad de Composición para Medios Audiovisuales en el Real Conservatorio



Figura 1: Aula 111. C.I.N.E.M.A.

Superior de Música de Madrid, creando un espacio que denominamos «Aula C.I.N.E.M.A.», acrónimo de «Composición e INvestigación En Música Audiovisual». Como primer profesor de esta especialidad en un conservatorio español, tuve el honor de desarrollar una disciplina que no solo representó una innovación dentro del sistema educativo, sino que también sentó las bases de una metodología que ha servido como modelo para otros centros de enseñanza superior en España. El Aula C.I.N.E.M.A., que sigue ubicándose en el espacio original, se encuentra en la primera planta del RCSMM, en el aula 111, y continúa siendo el núcleo de la enseñanza de esta especialidad.

Bajo mi dirección como primer docente de la asignatura, el Aula C.I.N.E.M.A. ha evolucionado para convertirse en un laboratorio de investigación y creación, donde la enseñanza de la música audiovisual combina aspectos teóricos, técnicos y creativos, impulsando una metodología que combina un enfoque práctico-tecnológico con una profunda reflexión teórica sobre la interacción entre música e imagen. Su impacto ha trascendido el ámbito académico, generando un importante número de compositores que han desarrollado sus carreras en el medio profesional. Este artículo tiene como objetivo examinar la evolución del Aula C.I.N.E.M.A. desde su incorporación al currículo académico en 2003, abordando las metodologías empleadas, los logros alcanzados en su enseñanza en

el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) y los desafíos futuros en la formación en composición audiovisual. En las siguientes secciones, se analiza detalladamente su historia, estructura pedagógica, impacto en los estudiantes y en la industria, así como las perspectivas para su desarrollo continuo.

Evolución del Aula C.I.N.E.M.A.

Primera etapa (2003-2006): implementación y consolidación inicial

El nacimiento del Aula C.I.N.E.M.A. se sitúa en el contexto de la reforma educativa derivada de la LOGSE, que permitió la diversificación de las enseñanzas en los conservatorios superiores. La inclusión de la asignatura Composición para Medios Audiovisuales supuso un cambio significativo en la formación de los compositores, quienes por primera vez podían especializarse en la creación musical para cine, televisión y otros medios audiovisuales.

En 2003, con la reforma de los planes de estudio en los conservatorios españoles, se introdujo por primera vez la «Composición para Medios Audiovisuales» como materia obligatoria en la carrera superior de Composición. Como profesor del RCSMM, tuve el honor de ser uno de los pioneros en implementar esta asignatura, diseñando desde cero los contenidos y metodologías pedagógicas necesarias para abordar las demandas específicas de la composición aplicada. La asignatura se estructuraba en tres cursos lectivos con tres horas semanales de docencia directa, abarcando tanto la teoría como la práctica de la música audiovisual. La estructura de la asignatura, integrada en la programación de la carrera de Composición, que constaba de cinco cursos lectivos, se iniciaba como asignatura troncal obligatoria en el tercer curso. En cuarto curso de Composición los alumnos debían elegir una de las tres líneas de especialización: Composición General, Composición Electroacústica o Composición para Medios Audiovisuales. Los alumnos que deseaban especializarse en Composición para Medios Audiovisuales podían hacerlo eligiendo esta línea específica, pudiendo profundizar en estas enseñanzas, tras realizar el primer curso común para todos los compositores, durante los cursos cuarto y quinto.

La materia abarcaba tanto la teoría de la música audiovisual como su aplicación práctica en proyectos de composición. Los estudiantes se enfrentaban a las primeras técnicas de sincronización musical con la imagen, abordando elementos básicos como la construcción del leitmotiv cinematográfico, la organización del discurso narrativo-musical, y el análisis de obras paradigmáticas de compositores como John Williams, Ennio Morricone, Bernard Herrmann o Jerry Goldsmith.

Desde el inicio, el Aula fomentó la producción creativa de los estudiantes, quienes debían presentar trabajos originales en formato de cortometraje, extrac-

tos de largometrajes, videoarte, documental o *spot* publicitario, para los cuales componían bandas sonoras sincronizadas con las imágenes. Este enfoque práctico se complementaba con el análisis teórico de las herramientas semánticas de la música audiovisual, identificando el rol que la música juega en la creación de significados en el contexto fílmico.

Además, desde el comienzo de esta etapa, el Aula C.I.N.E.M.A. se comprometió a integrar las tecnologías más avanzadas de la época, con la adquisición del último modelo de Mac, el G5, en 2003, incluyendo el uso de software profesional de producción musical y secuenciadores como Logic, Cubase y Pro Tools, herramientas de grabación y edición que se convirtieron en esenciales para la enseñanza de la composición audiovisual.

En esta etapa se realizaron proyecciones de trabajos y conciertos de música original compuesta por los alumnos, sincronizada en directo con proyecciones audiovisuales. Un ejemplo notable fue el concierto del curso 2006-2007, que incluyó obras para trío, cuarteto de cuerda y quinteto de viento, realizado en el Auditorio Manuel de Falla del RCSMM.

En el curso 2008-2009 se incorpora al Aula un nuevo profesor, Eduardo Armenteros, quien también impartirá la asignatura hasta su jubilación en 2016. Este equipo docente sentó las bases de un modelo que ha servido de referencia para otros conservatorios en España.

Los estudiantes de la línea de especialización en Composición para Medios Audiovisuales debían escribir, durante su último curso, un Trabajo de Fin de Carrera (TFC) que integrara tanto una investigación teórica como un trabajo práctico relacionado con la especialidad. Este trabajo debía abordar un tema específico vinculado a la composición para medios audiovisuales y, como parte esencial, incluir la creación de música original para un cortometraje, una sección de un largometraje, un videoarte o un documental que guardara relación directa con el enfoque teórico del proyecto escrito.

Las composiciones resultantes eran posteriormente interpretadas y grabadas por las agrupaciones del Conservatorio, dependiendo de los requerimientos del proyecto. Estas agrupaciones incluían conjuntos de música de cámara, la Orquesta Sinfónica del RCSMM bajo la dirección del profesor Antonio Moya, la Banda Sinfónica del RCSMM dirigida por Miguel Moreno y el Grupo de Música Contemporánea del RCSMM dirigido por Sebastián Mariné. Este proceso ofrecía a los alumnos una experiencia profesional completa, desde la composición y orquestación hasta la grabación y sincronización de su obra con la imagen.

Todos los trabajos de los alumnos se proyectaban en una o más sesiones en el RCSMM, generalmente a final de curso, dependiendo del volumen de alumnado y el número de composiciones realizadas.



Figura 2: Eduardo Armenteros y Alejandro Román en el Aula C.I.N.E.M.A., diciembre de 2016.

Segunda etapa. Etapa de transición (2010-2014): adaptación y reconfiguración curricular hacia la LOE

La aprobación de la Ley Orgánica de Educación (LOE) en 2006 supuso más adelante, a partir de 2010, un cambio estructural en los estudios superiores de música en España, afectando de manera directa a la enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales. En este periodo (2010-2014), el sistema académico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tuvo que enfrentarse a una fase de transición en la que convivieron dos planes de estudios diferentes: el antiguo currículo basado en la LOGSE, y el nuevo diseño curricular que la LOE introdujo en los planes de los conservatorios de forma definitiva a partir de 2010.

El punto de inflexión llegó en 2010, cuando la implantación del nuevo currículo de la carrera de Composición, que se reducía de cinco a cuatro cursos lectivos, estableció que la asignatura pasaría a impartirse en 3º y 4º curso de Composición dentro del nuevo plan de estudios. La asignatura se reestructuró finalmente en dos cursos académicos, adaptándose a las directrices del Espacio Europeo de Educación Superior.

Aunque los nuevos planes de estudios musicales de la LOE entraron en vigor previamente, en 2010, la enseñanza de Composición para Medios Audio-

visuales no comenzó oficialmente hasta 2012, coincidiendo con la integración de la asignatura en el tercer curso del Grado de Composición. Este cambio estructural marcó el inicio de una nueva etapa para el Aula C.I.N.E.M.A., que atravesó un periodo de ajuste hasta la plena implantación del nuevo currículo.

Tercera etapa (2014-2024): expansión y consolidación. Implantación de la especialidad de Sonología

Con la llegada de la LOE y la reorganización del currículo, el Aula C.I.N.E.M.A. entró en una fase de consolidación y expansión.

Uno de los hitos más relevantes de esta etapa ha sido la creciente introducción de tecnologías avanzadas en el Aula. Se adquirieron nuevos equipos, nuevo *hardware*, bibliotecas de sonido avanzadas, y se actualizaron los programas de producción musical más sofisticados, permitiendo que los alumnos trabajaran con herramientas profesionales similares a las utilizadas por los compositores audiovisuales para su trabajo en cine y televisión.

Paralelamente, el Aula C.I.N.E.M.A. comenzó a consolidar su actividad en la investigación musical aplicada, con la publicación de algunos trabajos de investigación sobre música e imagen. La exigencia de realizar con mayor rigor académico los trabajos de investigación, llevó a una mayor estructuración de los proyectos de fin de estudios, el Trabajo de Fin de Carrera (TFC) / Trabajo de Fin de Grado (TFG) obligatorio en la LOE.

Durante esta etapa, el Aula C.I.N.E.M.A. ha trabajado para acercar a los alumnos a la realidad profesional mediante colaboraciones con instituciones educativas y profesionales del ámbito audiovisual. Un ejemplo destacado fue el proyecto llevado a cabo en el curso 2016-2017 en colaboración con el IES Puerta Bonita de Madrid. En esta iniciativa, los estudiantes de ambas instituciones participaron de manera conjunta: mientras los alumnos del IES se encargaron de la producción audiovisual, los compositores del Aula crearon la música para el documental *The Climate Puppets*, desarrollado como parte de un proyecto financiado con fondos europeos. Esta experiencia interdisciplinar ofreció a los participantes una visión integral del proceso creativo en el ámbito audiovisual, desde la conceptualización visual hasta la composición musical.

Asimismo, durante el curso 2018-2019 se estableció un acuerdo de colaboración con el Centro Universitario Villanueva, que permitió a los estudiantes del Aula componer y producir las bandas sonoras para los cortometrajes realizados por los alumnos de la carrera de Dirección Cinematográfica. Estas colaboraciones no solo ofrecieron a los estudiantes una oportunidad para aplicar sus conocimientos en un entorno real, sino que también fomentaron el aprendizaje interdisciplinar y la interacción con futuros profesionales del sector.



Figura 3: el Aula C.I.N.E.M.A. en mayo de 2019.

Además, las visitas organizadas a instalaciones profesionales, como el estudio de mezclas de sonido profesional para cine Best Digital, han ofrecido a los alumnos una experiencia práctica. Allí pudieron conocer de primera mano los procesos técnicos involucrados en la postproducción de audio, ampliando su comprensión sobre las exigencias y dinámicas del trabajo en la industria antes de finalizar sus estudios. Estas actividades han contribuido significativamente a enriquecer su formación y a prepararlos para los retos del ámbito profesional de la música audiovisual.

Desde el curso 2017-2018, se lleva a cabo una actividad especial en colaboración con el Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), dirigido por Sebastián Mariné. Esta iniciativa implica a los alumnos de 4º curso de Composición y, más recientemente, a los estudiantes de 2º curso de Sonología (carrera implantada en 2019) que cursan Composición para Medios Audiovisuales II.

El proyecto consiste en que cada estudiante componga una obra musical original sincronizada con imágenes de videoarte, videodanza, documental o animación. Estas composiciones son interpretadas en vivo por el Grupo de Música Contemporánea del RCSMM, sincronizando la música y las imágenes proyectadas. Este desafío no solo permite a los alumnos aplicar los conocimientos adquiridos en la asignatura, sino que también les brinda una experiencia práctica en el contexto profesional en un entorno de interpretación en directo.



Figura 4: Grupo de Música Contemporánea del RCSMM dirigido por Sebastián Mariné. Concierto C.I.N.E.M.A. para Grupo y Vídeo en el Auditorio 400.

Estos trabajos se presentan anualmente bajo el nombre «Concierto C.I.N.E.M.A. para Grupo y Vídeo», celebrados en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), un espacio emblemático que ha acogido las interpretaciones de estas composiciones con gran éxito. La actividad no solo destaca por su valor pedagógico, sino también por su capacidad de mostrar al público las posibilidades creativas de la música contemporánea aplicada a los medios audiovisuales.

A lo largo de los años, el Concierto C.I.N.E.M.A. para Grupo y Vídeo ha ido ganando notoriedad, convirtiéndose en una de las actividades más destacadas del Aula C.I.N.E.M.A. Además, su ubicación en un espacio cultural tan relevante como el MNCARS ha contribuido a consolidar esta iniciativa como una cita anual imprescindible.

La pandemia de 2020 afectó la continuidad de los conciertos presenciales, pero el Aula mantuvo su actividad a través de presentaciones virtuales.

En el curso 2019-2020, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) amplió su oferta educativa con la creación de la nueva especialidad de Sonología, una disciplina centrada en el estudio del sonido, su tratamiento tecnológico y su aplicación en contextos musicales y audiovisuales. Esta especialidad, diseñada para responder a las demandas contemporáneas del ámbito

profesional, incluyó desde su inicio la asignatura de Composición para Medios Audiovisuales en los dos primeros cursos de su plan de estudios, reflejando la estrecha relación entre tecnología y creación musical en el ámbito audiovisual.

La incorporación de esta asignatura en el currículo de Sonología se fundamenta en la necesidad de que los alumnos adquieran un conocimiento profundo sobre las herramientas tecnológicas utilizadas en la composición audiovisual, ya que estas forman una parte integral de su formación como profesionales del sonido y la creación sonora. Entre los aspectos tratados en la asignatura, se encuentra el uso de software especializado para la sincronización de música e imagen, la creación de efectos sonoros, la manipulación de texturas y timbres, y la integración de sonido y música en entornos multimedia, videojuegos, cine y otras plataformas audiovisuales.

Los estudiantes de Sonología no solo abordan los aspectos técnicos del sonido, como la grabación, edición y mezcla, sino que también desarrollan una comprensión de los lenguajes narrativos y estéticos propios de la música cinematográfica. Este enfoque les permite analizar y participar activamente en los procesos creativos asociados con la composición para medios, ampliando sus competencias más allá del tratamiento técnico del sonido. La inclusión de la asignatura de Composición para Medios Audiovisuales en esta especialidad pone de manifiesto la relevancia de las tecnologías creativas en la música contemporánea. Asimismo, refuerza la interconexión entre las áreas de Sonología y Composición en el RCSMM, consolidando una formación interdisciplinar que prepara a los estudiantes para los retos tecnológicos y creativos del mundo profesional actual.

Este enfoque contribuye a formar una nueva generación de creadores sonoros y musicales con una visión integral del sonido y su papel en la comunicación audiovisual. Durante el curso 2023-24 impartió la asignatura de Composición para Medios Audiovisuales Julián Ávila, catedrático de Sonología.

En los últimos años, el Aula ha seguido ampliando su impacto, incorporando alumnos del Máster en Nuevas Tecnologías en la Música Actual: Creación e Interpretación (NTMACI) y promoviendo colaboraciones con la SGAE y profesionales del sector.

Enfoque pedagógico y metodología

El Aula C.I.N.E.M.A. se ha caracterizado por un enfoque pedagógico innovador que combina teoría, práctica e investigación aplicada. La formación teórica se basa en el análisis de estructuras musicales y narrativas, el estudio de la semántica audiovisual y la exploración de los distintos estilos compositivos que han marcado la historia del cine y otros medios audiovisuales. A partir de

este conocimiento, los alumnos adquieren herramientas que les permiten abordar la composición desde una perspectiva analítica y conceptual.

El componente práctico tiene un peso fundamental en la formación, pues la asignatura está diseñada para que los estudiantes desarrollen música para diversos formatos audiovisuales. Desde el primer curso, trabajan en la composición de bandas sonoras para cortometrajes, documentales, videojuegos, spots publicitarios, videoarte y videodanza, experimentando con las diferentes estrategias de sincronización musical con la imagen. La utilización de herramientas tecnológicas como Logic Pro, Reaper o Cubase y es un aspecto clave en la enseñanza, ya que los alumnos deben enfrentarse al uso de software profesional desde el inicio de su formación. Este enfoque tecnológico se refuerza con clases específicas sobre edición y mezcla de sonido, así como sobre el uso de bibliotecas de *samples* y *virtual instruments*, herramientas esenciales para la creación de maquetas profesionales.

El Aula también fomenta la investigación aplicada como parte de su metodología. Los alumnos realizan estudios sobre la función de la música en la narrativa audiovisual, analizando cómo determinados recursos compositivos pueden modificar la percepción de la imagen en el espectador. A lo largo de sus años de formación, se les anima a desarrollar una visión crítica sobre la relación entre sonido e imagen, lo que les permite no solo componer, sino también argumentar sus decisiones estéticas y narrativas, que pueden aplicar no solo en su desarrollo como compositores audiovisuales, sino también en su práctica como compositores de música autónoma para concierto.

El Trabajo de Fin de Carrera o Trabajo de Fin de Grado constituye la culminación del proceso formativo, integrando los tres pilares pedagógicos del Aula. Cada estudiante elige un tema de investigación sobre música audiovisual y desarrolla una composición original vinculada a ese estudio teórico. Este sistema ha demostrado ser altamente efectivo, ya que proporciona a los alumnos no solo un dominio técnico y compositivo, sino también una experiencia real en producción musical para medios. El resultado final con el trabajo completo se archiva en la biblioteca del RCSMM para su consulta y estudio por parte de futuras generaciones de alumnos.

La asignatura optativa de Música y Sonido para Cine

Con la implantación del currículo LOE en 2012, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid introdujo diversas asignaturas optativas para ampliar la formación especializada de los estudiantes. Entre estas asignaturas destaca Música y Sonido para Cine, una propuesta desarrollada por los profe-

sores Eduardo Armenteros y Alejandro Román, que se ofertó a los alumnos de todas las especialidades del conservatorio entre 2012 y 2018.

Esta asignatura, concebida como un curso anual de 4 ECTS dentro del departamento de Composición, se centró en el análisis teórico y práctico de la música y el sonido en el cine, explorando tanto los aspectos históricos como las técnicas aplicadas en la producción cinematográfica. Su objetivo principal fue proporcionar a los estudiantes las herramientas necesarias para comprender el funcionamiento narrativo y expresivo de la música y los sonidos en la construcción del discurso audiovisual.

El programa académico estaba diseñado para abordar un amplio espectro de temas, desde la teoría de la comunicación audiovisual hasta la semiótica de la música cinematográfica. En sus primeros bloques, los alumnos estudiaban los elementos básicos del lenguaje audiovisual, como el encuadre, el montaje y los géneros cinematográficos, antes de adentrarse en el análisis específico de la música y el sonido. Entre los aspectos destacados, se incluían la diégesis sonora, la función narrativa de la música y los estilos musicales utilizados en diferentes periodos del cine sonoro, desde la era del sinfonismo clásico de Hollywood hasta las tendencias contemporáneas.

La metodología de enseñanza se basaba en un enfoque empírico-analítico, donde los estudiantes analizaban secuencias cinematográficas en detalle, identificando los recursos sonoros y musicales empleados por los compositores y directores. Se combinaban sesiones teóricas con análisis prácticos en clase, utilizando partituras originales, grabaciones y referencias audiovisuales. La práctica se complementaba con la realización de trabajos escritos que sintetizaban los conocimientos adquiridos, fomentando la reflexión crítica y la capacidad de aplicar los conceptos en proyectos reales.

Entre los contenidos impartidos sobresalían los temas relacionados con el análisis musivisual, una metodología específica que se encuentra desarrollada en mi tesis doctoral, y que integra la relación entre música e imagen en el análisis cinematográfico. Este enfoque permite a los estudiantes profundizar en las interacciones narrativas entre ambos elementos, aplicando conceptos de semiótica a la armonía, la melodía, el timbre y la estructura temática.

Actividades complementarias. Colaboración entre el RCSMM y la SGAE: conferencias sobre derechos de autor y experiencia profesional

El Aula C.I.N.E.M.A. no solo ha sido un espacio de aprendizaje, sino también un punto de encuentro para la colaboración con profesionales del

sector. Desde su creación, se han organizado conferencias y clases magistrales impartidas por compositores y especialistas en música audiovisual. Compositores como Ramón Paús, Alejandro Amenábar, Roque Baños, Lucio Godoy, Lucas Vidal, Sergio Moure, Iván Palomares, Norman Ludwin, Pedro Barbadillo y la investigadora María de Arcos, han compartido su experiencia con los alumnos, ofreciendo una visión profesional sobre la creación de música para cine y televisión.

Además de las conferencias, los estudiantes han tenido la oportunidad de realizar visitas a museos, exposiciones, filmotecas y estudios de grabación. Estas actividades han permitido complementar la formación académica con experiencias prácticas en entornos reales de producción.

Desde el curso 2017-2018, y bajo nuestra coordinación, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) ha establecido una colaboración anual con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) para organizar una conferencia dedicada a los derechos de autor en el ámbito musical. Este evento tiene como objetivo principal proporcionar a los estudiantes una visión práctica y profesional sobre las implicaciones legales, administrativas y creativas de la gestión de derechos de autor en la industria musical, prestando especial atención a los desafíos y oportunidades específicos de la música para medios audiovisuales.

La conferencia incluye la participación de un abogado especializado de SGAE, así como un compositor reconocido, quien no solo aborda los aspectos técnicos relacionados con la gestión de derechos, sino que también comparte su experiencia personal en el sector. Desde la puesta en marcha de esta iniciativa, han intervenido destacados compositores, entre ellos tres figuras de renombre en el ámbito de la música cinematográfica: Federico Jusid, Arturo Cardelús y Roque Baños.

Estas conferencias se han consolidado como una actividad fundamental dentro del programa académico del Departamento de Composición del RCSMM, no solo por su enfoque educativo en aspectos legales y administrativos, sino también por su capacidad de conectar a los estudiantes con la realidad profesional del sector. La colaboración con la SGAE refuerza la formación integral de los alumnos, proporcionándoles herramientas para gestionar su obra en un entorno cada vez más competitivo y globalizado.

El Máster NTMACI y la expansión de la enseñanza en música audiovisual

A partir del curso 2018-2019, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) implementó el «Máster en Enseñanzas Artísticas Su-

periores Nuevas Tecnologías de la Música Actual: Creación e Interpretación (NTMACI)», consolidando su compromiso con la innovación educativa en el ámbito musical. Este programa de posgrado, centrado en el estudio y aplicación de las tecnologías musicales contemporáneas, incluye un bloque de materias especializadas en la creación de música audiovisual, una disciplina de creciente relevancia en el panorama artístico y profesional actual.

Desde su implantación, he impartido tres asignaturas clave relacionadas con este ámbito: Técnicas de Composición Audiovisual, Lenguaje Musivisual y Cinematográfico e Instrumentación y Orquestación Cinematográfica. Estas materias ofrecen una formación integral en los aspectos teóricos, tecnológicos y creativos necesarios para desarrollar música contemporánea y electroacústica aplicada a los medios audiovisuales.

En la asignatura Técnicas de Composición Audiovisual, los estudiantes trabajan la composición musical aplicada a géneros diversos, desde el cine documental y de ficción hasta el videoarte y la publicidad. Se estudian técnicas avanzadas de sincronización música-imagen, incluyendo métodos como el *free-timing* y herramientas como MAX Jitter y QLab, para explorar las posibilidades creativas de la música en relación con la imagen. La asignatura de Lenguaje Musivisual y Cinematográfico se centra en los elementos semióticos y narrativos de la música cinematográfica. Los estudiantes analizan los códigos musicales relacionados con la melodía, armonía, ritmo y timbre, así como sus implicaciones psicológicas y narrativas en la interacción con la imagen. Esta asignatura fomenta una comprensión profunda de las funciones musivisuales y de cómo la música contribuye al discurso cinematográfico. Por último, en Instrumentación y Orquestación Cinematográfica, los alumnos aprenden a aplicar técnicas orquestales específicas para diferentes géneros audiovisuales, desde el análisis de partituras cinematográficas hasta la creación de orquestaciones a partir de archivos MIDI. Se hace especial énfasis en el significado extramusical de los instrumentos y en cómo estos contribuyen a la narrativa visual, explorando también las tendencias actuales de orquestación en el ámbito audiovisual.

El Máster NTMACI combina teoría y práctica, con una metodología basada en clases teórico-prácticas, corrección personalizada de trabajos, y actividades complementarias como audiciones y conciertos en los que los estudiantes tienen la oportunidad de presentar sus creaciones, tocadas por los alumnos de interpretación del propio Máster, favoreciendo la interrelación entre creadores e intérpretes. Además, el programa fomenta un enfoque interdisciplinar, integrando elementos de composición contemporánea, electroacústica y narrativa audiovisual, lo que lo convierte en un espacio ideal para la experimentación artística.

Publicaciones e investigación vinculadas al Aula C.I.N.E.M.A.

La trayectoria del Aula C.I.N.E.M.A. no solo se ha consolidado como un espacio fundamental para la formación en composición audiovisual, sino que también ha dado lugar a una importante producción investigadora y académica.

En 2007 invitaron al Aula a participar en una experiencia investigadora interdisciplinar en colaboración con la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares, cuyos resultados quedaron recogidos en las actas del II Encuentro sobre Innovación en Docencia Universitaria de la misma universidad. Bajo el título *Cine, Música, Arquitectura. Ejercicio interdisciplinar de percepción del espacio y memoria auditiva*, esta investigación exploró la interacción entre música, cine y arquitectura a través de un enfoque innovador. El proyecto planteaba un ejercicio en el que los alumnos de arquitectura, mediante una experiencia sensorial única, debían escuchar bandas sonoras de películas cuidadosamente seleccionadas y, a partir de su percepción auditiva, dibujar a ciegas los espacios arquitectónicos que la música les evocaba. Este enfoque fomentaba una reflexión sobre cómo los elementos sonoros pueden influir en la construcción mental del espacio y en la relación emocional que se establece con él.

Durante los primeros años de enseñanza, se evidenció la necesidad de ofrecer a los alumnos una base teórica sólida que complementara su formación práctica. Esta reflexión me llevó a publicar en 2008 mi primer libro, *El Lenguaje Musivisual: Semiótica y Estética de la Música Cinematográfica*. La obra, fundamentada en mi experiencia en el Aula, tenía como propósito introducir a los estudiantes en el análisis de la interacción entre música e imagen desde un enfoque riguroso y analítico, proporcionando herramientas que enriquecieran su comprensión del lenguaje audiovisual. Este libro se ha convertido en una referencia ampliamente citada en investigaciones académicas, artículos, trabajos finales de grado y máster, así como en tesis doctorales.

A lo largo de nuestra trayectoria en el Aula C.I.N.E.M.A., he tenido el privilegio de dirigir aproximadamente veinticinco Trabajos de Investigación Fin de Carrera (TFC) / Trabajos de Fin de Grado (TFG), así como dos Trabajos Fin de Máster (TFM), todos ellos relacionados con la creación en medios audiovisuales. Estos trabajos han abarcado un amplio espectro de temáticas, incluyendo la composición musical para cine, televisión, videoarte, videojuegos y documentales, integrando tanto investigación teórica como creación práctica. Además, Eduardo Armenteros ha dirigido al menos otros veinte Trabajos de Fin de Carrera.

En 2014, con el fin de recopilar y dar visibilidad a estas aportaciones, publicamos *C.I.N.E.M.A., Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Este

libro reunía algunos de los trabajos de fin de carrera más destacados escritos por los alumnos de la especialidad hasta la fecha. Su publicación fue un reflejo del espíritu innovador y creativo que ha caracterizado al Aula desde sus inicios.

Paralelamente, mi investigación continuó desarrollándose en el ámbito académico. En 2014 defendí mi tesis doctoral, *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*, en la Facultad de Humanidades de la UNED. Esta investigación, estrechamente vinculada al enfoque pedagógico del Aula C.I.N.E.M.A., proponía una metodología para analizar la interacción entre música e imagen en el cine, abordando aspectos semióticos, narrativos y técnicos. La tesis no solo representó un avance en el campo del análisis musivisual, sino que también reforzó la dimensión académica del Aula como un laboratorio de innovación en música audiovisual.

Posteriormente, mi labor investigadora se amplió con la publicación de obras como *Análisis Musivisual, guía de audición y estudio de la música cinematográfica* (2017), que ofrecía a los estudiantes y profesionales un marco analítico para desentrañar los significados narrativos y estéticos de la música en el cine, y *Composición Musivisual, guía para la creación de música audiovisual* (2021), un manual práctico orientado a la composición en entornos audiovisuales. Ambas publicaciones han servido de referencia tanto en el contexto académico como en la práctica profesional. En definitiva, se trata de publicaciones pensadas para la formación integral de nuestros alumnos en la composición y el análisis de música cinematográfica.

Además de los libros, he contribuido con numerosos artículos y capítulos de libros que exploran la música cinematográfica desde distintas perspectivas. Estos incluyen análisis de obras específicas, como el *Adagietto* de Mahler en *Muerte en Venecia*, y estudios metodológicos, como mi propuesta de análisis sobre la música en *Los Otros*, de Alejandro Amenábar. Estas publicaciones, en revistas y volúmenes especializados, han permitido conectar la práctica pedagógica del Aula con el desarrollo teórico del campo, estableciendo un puente entre la enseñanza, la investigación y la práctica profesional.

La relación entre el Aula y mi producción investigadora se ha caracterizado por un diálogo constante. Las experiencias docentes y los trabajos de los estudiantes han alimentado mi reflexión académica, mientras que mis investigaciones han enriquecido el contenido y las metodologías empleadas en la enseñanza. Este ciclo continuo de retroalimentación ha permitido que el Aula C.I.N.E.M.A. evolucione como un espacio de formación y generación de conocimiento, fortaleciendo su papel como un referente en la música audiovisual.

En conjunto, las publicaciones e investigaciones vinculadas al Aula C.I.N.E.M.A. han contribuido a expandir la comprensión y enseñanza de la música audiovisual. Este trabajo no solo ha beneficiado a los alumnos del RCSMM, sino que también ha tenido un impacto significativo en el campo

académico y profesional, ayudando a consolidar el estudio de la composición para medios audiovisuales como una disciplina esencial en la música contemporánea.

Internacionalización del Aula C.I.N.E.M.A. a través del Programa ERASMUS. Resultados y logros de los egresados

Gracias al programa de intercambio ERASMUS, el Aula ha acogido a alumnos procedentes de países como Grecia, Hungría, Turquía e Italia, quienes han aportado una perspectiva diversa y enriquecedora al entorno académico. Estos estudiantes han tenido la oportunidad de integrarse plenamente en el programa de estudios, participando en los proyectos creativos y de investigación, y beneficiándose de la formación especializada que caracteriza al Aula. A su vez, su presencia ha contribuido a generar un intercambio cultural y artístico que ha fortalecido el carácter interdisciplinar e internacional del Aula.

A lo largo de dos décadas, más de doscientos alumnos han pasado por el Aula, y muchos de ellos han logrado consolidarse como compositores en los campos del cine, la televisión y los videojuegos. Entre los compositores formados en el RCSMM destacan Fernando Velázquez, Jaime Gutiérrez, David Cerrejón, Iván Palomares, Toni Mairata, Carlos Pérez Marín, Alicia Morote, Óscar Martín Leanizbarrutia, Guillermo Pita y Sofía Sáinz. Todos ellos han desarrollado interesantes trayectorias profesionales en la música aplicada, contribuyendo al panorama creativo de estos medios.

Desde su creación en 2003, el Aula C.I.N.E.M.A. ha sido un referente en la formación y desarrollo de compositores para medios audiovisuales, consolidándose como un espacio de aprendizaje y creación. Entre 2003 y 2024, he tenido el privilegio de dirigir un total de 538 trabajos de composición, divididos entre proyectos de grado y máster. En el ámbito de grado, se han realizado 504 proyectos que abarcan una amplia variedad de formatos, incluyendo 61 documentales, 55 piezas de videoarte, 19 proyectos de videodanza, 93 largometrajes de ficción, 76 cortometrajes de ficción, 103 spots publicitarios, 95 trabajos de animación y 2 videojuegos. Por su parte, en los estudios de máster, llevados a cabo entre 2018 y 2024, se han desarrollado 34 proyectos, entre ellos 5 videodanzas, 13 piezas de videoarte, 4 cortometrajes de ficción, 4 documentales, 2 trabajos de animación, 3 vídeos en tiempo real y 2 documentales procesados en tiempo real. Estos trabajos reflejan el compromiso del Aula con la excelencia creativa y la diversidad de expresiones audiovisuales.

Perspectivas futuras

De cara al futuro, el Aula C.I.N.E.M.A. continuará evolucionando con la incorporación de nuevas tecnologías y la adaptación a las tendencias emergentes en la producción musical. La exploración de la realidad virtual, el sonido inmersivo y la inteligencia artificial aplicada a la composición permitirá ampliar las posibilidades creativas de los alumnos, más allá del desarrollo de música para videojuegos, que también se trata en la asignatura.

En el ámbito académico, deseamos que se fortalezcan los vínculos con otros conservatorios y universidades, promoviendo intercambios y colaboraciones con centros internacionales. La integración de programas de posgrado como el Máster NTMACI abrirá nuevas oportunidades de especialización para los estudiantes, facilitando su incorporación a la industria audiovisual.

Asimismo, la consolidación de los Conciertos C.I.N.E.M.A. como un espacio de exhibición y experimentación musical seguirá siendo un objetivo prioritario, permitiendo a los estudiantes presentar sus trabajos en un entorno profesional.

El Aula C.I.N.E.M.A. se ha consolidado como un referente en la enseñanza de la composición audiovisual en España, y su evolución en las próximas décadas dependerá de su capacidad para adaptarse a los cambios en la industria y en la educación musical. La combinación de tradición y vanguardia, junto con una metodología que integra teoría, práctica e investigación, garantizará que los compositores formados en este espacio continúen contribuyendo al desarrollo de la música para medios audiovisuales en el siglo XXI.

Conclusiones

El Aula C.I.N.E.M.A. ha demostrado ser un referente en la enseñanza de la composición para medios audiovisuales en España, ofreciendo una formación integral que combina práctica, teoría y tecnología. A lo largo de sus veinte años de existencia, ha formado a numerosos compositores ampliando su visión del mundo de la composición. Con su enfoque innovador y su compromiso con la excelencia, el Aula C.I.N.E.M.A. está preparada para seguir siendo un pilar fundamental en la educación musical en los próximos años, adaptándose a los nuevos desafíos y oportunidades que ofrece la música en el contexto audiovisual del siglo XXI.

La enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales en el RCSMM ha evolucionado desde sus inicios en 2003 hasta convertirse en un modelo consolidado de formación integral. Este recorrido refleja la importancia de integrar la tecnología, la creatividad y la investigación en la educación musical, preparando a los estudiantes para afrontar los desafíos de una industria audiovisual en constante cambio.

En definitiva, el Aula C.I.N.E.M.A. ha cumplido con éxito su misión de formar a compositores, contribuyendo de manera decisiva al desarrollo de la educación musical aplicada en España. Su impacto en la industria, su capacidad de innovación y su continua adaptación a los cambios tecnológicos y académicos lo convierten en un referente en la enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales.

Bibliografía

- GOYCOOLEA, Roberto; MARTÍN, José Julio; ROMÁN, Alejandro y MARTÍNEZ DE IBARRETA, Carlos. *Cine, Música, Arquitectura. Ejercicio interdisciplinar de percepción del espacio y memoria auditiva*. II Encuentro sobre Innovación en Docencia Universitaria, Universidad de Alcalá de Henares, 2007.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión*. Trípodos, número 26, Barcelona, 2010.
- ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008.
- ROMÁN, Alejandro. *C.I.N.E.M.A., Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2014.
- ROMÁN, Alejandro. *Análisis Musivisual, guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2017.
- ROMÁN, Alejandro. *Composición Musivisual, guía para la creación de música audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2021.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA SOCIEDAD DIDÁCTICO MUSICAL EN CUATRO CUADROS

 Isabel LOZANO MARTÍNEZ*

 Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ**

Resumen:

Los textos de la Sociedad Didáctico Musical han estado presentes en los conservatorios españoles durante más de un siglo. Presentamos ahora nuevos datos sobre su constitución, que se remonta a finales del siglo XIX, como resultado de la iniciativa de un conjunto de músicos estrechamente vinculados al Real Conservatorio de Madrid. También revisamos la relación con la editorial, el Conservatorio y la vida musical española, de cuatro músicos que fueron sus primeros presidentes abarcando prácticamente todo el siglo XX, cuyos retratos ya figuran en la galería de retratos del Real Conservatorio, y que nos permiten usar de la analogía dramática para ordenar nuestro relato en cuatro cuadros. Por último, damos a conocer los nombres de todos los músicos que han pertenecido a la editorial.

Palabras clave: Sociedad Didáctico Musical, asociaciones, solfeo, armonía, profesorado.

* Isabel Lozano Martínez es clavecinista y bibliotecaria del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional (actualmente en excedencia). Ha sido profesora del máster en Patrimonio Musical de la Universidad de Granada y del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid. Es autora de distintas publicaciones sobre fuentes musicales de la Biblioteca Nacional, especialmente de Luigi Boccherini, de quien ha dado a conocer los dos únicos manuscritos de la mano del compositor que se conservan en España: una carta dirigida a su editor de París, Ignaz Pleyel y la partitura autógrafa de la escena lírica «Inés de Castro».

** Miguel Ángel Jiménez Arnáiz es catedrático de guitarra desde 1985. Ha sido director del Conservatorio de Salamanca y desde 1991 ha ocupado la cátedra en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Ha dado conciertos e impartido cursos por Europa, África y Asia. Ha realizado grabaciones para RNE, TVE, BBC y diversos sellos discográficos. Ha trabajado bajo la dirección de directores como A. Zeda, A. Ros Marbá, E. García Asensio, J. M. Eusebio, J. R. Encinar, A. Tamayo, etc. Ha publicado artículos en revistas especializadas como la *Revista de Musicología*, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, *Inter-American Music Review*, entre otras.

Abstract:

The texts by the Sociedad Didáctico Musical have been present at Spanish conservatories for over a century. Thus, we are now presenting new data about their constitution, which dates back to the XIX century, as a result of the initiative by an ensemble of musicians closely related to the Royal Conservatory of Madrid. We are also revising the relationship with the editorial, the Conservatory and the musical Spanish life of four musicians who became their first presidents, who covered practically the whole of the XX century, whose effigies are now present at the portrait gallery of the Royal Conservatory, and allow us to use the theatrical analogy to order our narration in four paintings as four acts. Finally, we make the names of all of the musicians who have belonged to the editorial known.

Key words: *Sociedad Didáctico Musical, associations, musical theory, harmony, teachers' faculty.*

Introducción

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha recibido de la Sociedad Didáctico Musical (SDM) el donativo de cuatro retratos, correspondientes a los cuatro primeros presidentes de dicha sociedad, personalidades estrechamente vinculadas al devenir del Real Conservatorio.¹ Este hecho nos lleva a hablar de la gestación de esta editorial —especializada en textos para la enseñanza de la música, que se remonta a finales del siglo XIX— y de los protagonistas de los retratos.

La Sociedad Didáctico Musical ha sido una constante compañía en la música española de los últimos 130 años. A lo largo del siglo XX sus métodos han estado presentes en las aulas de casi todos los conservatorios españoles. Sin embargo, su constitución, los autores de sus métodos, los redactores de sus textos —es decir sus socios— han permanecido si no ocultos, al menos a la sombra del sello editorial. Han pertenecido a la SDM destacadas personalidades de la música española —como los propios retratados— que han sido objeto de muchos estudios académicos sobre su vida y obra, pero en los que se ha orillado su dicha pertenencia a la SDM.

El 8 de octubre de 1897 se firmó ante notario la escritura pública de la constitución de la Sociedad Didáctico-Musical, «destinada exclusivamente a la publicación de obras musicales» como dice la base primera de dicha escri-

¹ Estos cuatro retratos fueron un encargo de José Moreno Bascuñana al pintor madrileño José Luis del Palacio Jouve. Fueron donados al Real Conservatorio el 1 de diciembre de 2022.

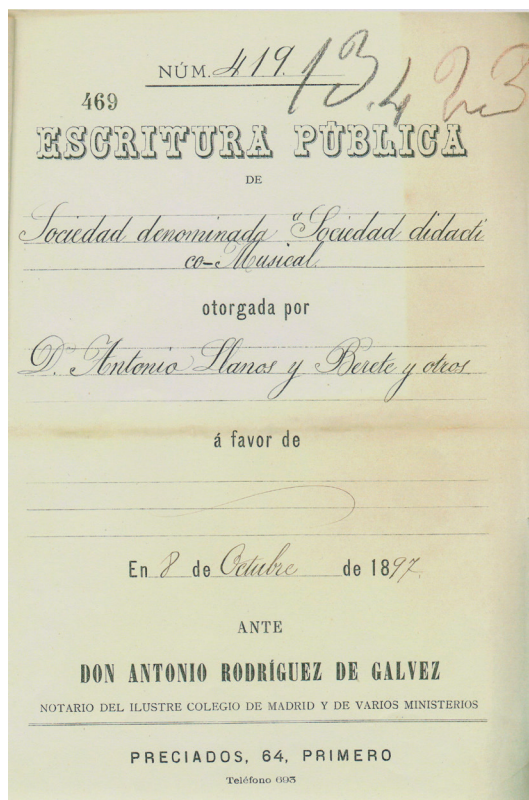


Imagen 1: Escritura pública de la «Sociedad Didáctico Musical», 1897
(Registro Central de la Propiedad Intelectual. Madrid).

tura.² Este es el documento legal más antiguo de la SDM que conocemos, pero el hecho es que los constituyentes ya se reunían en junta al menos dos años antes.³

² *Escritura pública de Sociedad denominada «Sociedad didáctico-Musical» otorgada por D. Antonio Llanos y Berete y otros*, 8 de octubre de 1897, Registro Central de la Propiedad Intelectual. Madrid, nº de asiento registral 13.423.

³ [Carta de Antonio Llanos y Manuel Fernández Grajal, 16 de octubre de 1897]. Dirigida al presidente de la recién creada sociedad, en la que se refieren los autores a la «junta general celebrada el 8 de marzo de 1895» (Biblioteca Nacional de España. Colección personal de José Subirá, signatura M.Subirá/1/392).

En el acta de la junta de la SDM, celebrada el 3 de marzo de 1974, José Moreno Bascuñana (presidente) afirma que «la sociedad empezó en 1888» (Libro de actas de la SDM, p. 132). El libro de actas de la SDM fue donado al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en junio de 2024.

Veamos los fundadores de la SDM en el orden en que aparecen en la escritura notarial: Antonio Llanos Berete, Javier Jiménez Delgado, Pablo Hernández Salces, Julia Zabalza Olaso, Antonio Sos Mezquiriz, José Campo y Castro, José Tragó Arana, Juan Cantó Francés, Tomás Fernández Grajal, Ignacio Agustín Campo y Castro, Manuel Fernández Grajal, José Falcó Torró, Apolinar Brull Ayerra, Pedro Fontanilla y Miñambres y Emilio Serrano Ruiz.

Estos miembros son un total de quince, número que «no podrá ampliarse» según la base cuarta.⁴ Todos son músicos menos uno, Julia Zabalza, «dedicada a sus labores» y que hace constar en la propia escritura la razón de su presencia:

Doña Julia Zabalza manifiesta que debiendo a las consideraciones de los demás socios concurrentes, el ingreso como uno de ellos de la misma Señora, en esta Sociedad en recuerdo de su hermano Don Dámaso Zabalza que falleció, en compensación a estos favores declara que cuantos beneficios le correspondan en la citada Sociedad el día de su fallecimiento, esos mismos los cede a favor de los demás socios, ingresando por tanto el importe en que consistan las utilidades en el fondo común de esta Sociedad.⁵

Los socios quieren reconocer y recompensar en la persona de su hermana el trabajo y aportación de Dámaso que había fallecido en 1894.⁶

Al margen de Julia Zabalza, todos son profesores del Conservatorio a excepción de José Campo y Castro, que tiene definida su función en la base tercera:

El socio Don José Campo queda obligado a editar y vender cuantas obras produzca la Sociedad, no percibiendo más retribución que la que le corresponda como socio. Será además el encargado responsable de inscribir en el Registro de la Propiedad Intelectual a nombre de la Sociedad las obras pertenecientes a la misma, entregando los títulos definitivos de inscripción a la Junta directiva.⁷

José Campo ya venía practicando esta actividad empresarial y, en calidad de editor, ya trabajaba con muchos de los miembros de la Sociedad desde muchos años atrás. Desde este momento es un socio más.

El objeto de la constitución de la Sociedad queda explicitado en la propia escritura: «difundir sus producciones musicales y obtener los mayores beneficios posibles de sus profesionales trabajos», para lo cual se establece su régimen en dieciocho bases o cláusulas.

⁴ *Escritura pública de Sociedad* [...], *Op. Cit.*, p. 9.

⁵ *Escritura pública de Sociedad* [...], *Op. Cit.*, p. 17.

⁶ Podemos deducir que los miembros de la SDM debían ya trabajar en sus proyectos antes de esa fecha de 1894 contando con la participación de Dámaso Zabalza.

⁷ *Escritura pública de Sociedad* [...], *Op. Cit.*, pp. 8-9.

«El capital social —dice la base octava— estará representado por el resultado material del trabajo intelectual que de consuno aporten los socios en las obras que produzca la Sociedad» y, dice la base novena «los trabajos técnicos que a cada socio se le asignen serán acordados en Junta directiva por mayoría de votos».⁸ Es decir, todo indica un trabajo en régimen cooperativo donde se reparten trabajos, gastos y beneficios entre los miembros constituyentes.

La SDM pertenece al tipo que Cortizo y Sobrino definen como «asociaciones musicales de carácter profesional, formadas con finalidad empresarial».⁹ Decididamente la SDM es la conversión de los músicos en empresarios con el propósito de gestionar su propia producción y evitar, en la medida de lo posible, el control de intermediarios. La SDM surge dentro del impulso asociativo que tuvo particular vigor en la segunda mitad del siglo XIX. Podemos recordar el nacimiento de las sociedades de músicos siguiendo el relato del que quizás sea su más destacado protagonista e impulsor, Francisco Asenjo Barbieri. En su artículo de prensa de 1882¹⁰ leemos sobre el nacimiento de la «Sociedad artístico-musical de socorros mutuos» (1860), la «Sociedad de cuartetos» de Guelbenzu y Monasterio (1863), la «Sociedad de conciertos» (1866), así como la organización de distintas iniciativas de conciertos de las que se vanagloria Barbieri «que fueron recibidas con el interés y aplauso que se demuestran con solo decir que aquellos seis conciertos, [dados en el teatro de la Zarzuela, también iniciativa empresarial de músicos como el propio Barbieri] aparte su gran resultado moral o artístico, produjeron un beneficio total de 133.565 reales vellón».¹¹

Al preeminente e influyente Barbieri se dirigen profesionales de distintos ámbitos musicales para informarle de sus proyectos, entre otros, de los que venimos hablando: los trabajos en colectividad. Este es el caso de José Campo y Castro. En el archivo de Barbieri se conserva un documento de 1874 en el que José Campo y Castro informa a Barbieri de su nuevo establecimiento de guitarrería y casa editorial de obras musicales.¹² Le estaba anunciando el traslado de local, desde la calle Cádiz 16 (donde funcionó desde 1867 hasta abril de 1874) a la calle Espoz y Mina 9, donde se mantuvo desde septiembre de 1874 hasta 1907. Desde el inicio de la actividad, José Campo y Castro denominó a

⁸ *Escritura pública de Sociedad [...], Op. Cit.*, p. 11.

⁹ CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón. «Asociacionismo musical en España». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor, 1996. V. 8-9, 2001, p. 13.

¹⁰ ASEÑO BARBIERI, Francisco. «La verdad en su lugar». *La Correspondencia Musical*, nº 58, 8 de febrero de 1882, p. 3.

¹¹ *Ibidem*.

¹² [Invitación, 1874] (Biblioteca Nacional de España. Archivo de Francisco A. Barbieri, signatura Mss/14006/2/17).

su almacén de música y editorial con el nombre de Centro Musical,¹³ iniciativa que fue fundamental para el devenir de la SDM.

La primera referencia que encontramos al Centro Musical es en la prensa, donde fue saludado en estos términos:

No concluiremos sin decir dos palabras sobre la sociedad o *Centro musical* que han formado en esta corte varios de los jóvenes compositores que merced a su talento han obtenido la medalla de oro en el Conservatorio.

Por el prospecto que los mismos han repartido, se viene en conocimiento de las inmensas ventajas que dicha asociación está llamada a reportar a todas las clases sociales, y las trascendentales y buenas consecuencias que la educación musical del pueblo tiene que sufrir.

Divididos sus trabajos en cinco secciones que abrazan respectivamente la *música religiosa, música profana, de salón, dramática y de baile, concierto y calle*, ha logrado la citada sociedad reunir los elementos necesarios para satisfacer con puntualidad y concienzudamente, cuantos trabajos se le confíen en cada uno de los diversos géneros musicales que se propone cultivar.

El pensamiento es grande, es digno de buena suerte.

Regenerar el gusto en la generalidad del pueblo, un tanto extraviado hoy y, poco a poco, irlo encauzando haciéndole conocer y saborear las bellezas de la buena música que tanto influye en el adelantamiento de las naciones.

Reciban nuestro parabién los jóvenes y aprovechados profesores y logren su deseo consiguiendo honra para sí y honra también para la patria.¹⁴

Y la siguiente es un anuncio de *La correspondencia de España*:

[...] La persona que guste favorecernos con algún encargo, o desee enterarse más detalladamente del pensamiento que nos guía, se servirá dirigirse al representante del *Centro Musical*, D. José Campo y Castro, calle de Cádiz, núm. 16, guitarrería, donde se reparten los prospectos gratis.¹⁵

La editorial de José Campo y Castro fue uno de los comercios más tradicionales de Madrid, pervivió hasta 1907. De lo que se dejan de encontrar referencias en prensa desde 1878 es del Centro Musical.

La secuencia de hechos que nosotros suponemos es la siguiente:

¹³ Para información más detallada sobre el Centro Musical, véase: GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995, pp. 141-142, y GARCÍA GARCÍA, Adriana Cristina. «El Centro Musical de José Campo y Castro: asociación de jóvenes compositores y editorial de música (1867-1907)». En: LOLO, Begoña y GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma, 2012, pp. 449-462.

¹⁴ *El jardín: ramillete semanal de literatura, ciencias y artes*. Madrid. Año II, enero 1867, n° 20, p. 154.

¹⁵ *La correspondencia de España*, 7 de marzo de 1867, n° 33.23, p. 4.

José Campo y Castro crea el Centro Musical en 1867 formado por jóvenes compositores que han obtenido la medalla de oro del Conservatorio. No podemos determinar exactamente los nombres de los compositores que trabajaron para el Centro Musical, aunque se encontraban entre ellos algunos de los futuros miembros de la SDM: Ignacio Agustín Campo y Castro, los hermanos Tomás y Manuel Fernández Grajal, Antonio Llanos, Apolinar Brull, José Falcó, Pablo Hernández, Javier Jiménez Delgado, José Tragó, Dámaso Zabalza, Antonio Sos.

Con el tiempo, algunos de ellos pasaron a formar parte del claustro de profesores del Conservatorio, hecho que debió centrar su interés en la enseñanza y de ahí promover la creación de una asociación para la publicación de obras didácticas (la Sociedad Didáctico Musical) hacia 1878. El único no docente, José Campo y Castro, se incorpora como simple socio, aportando a la empresa parte de su trabajo anterior.¹⁶

Es probable que la SDM empezara a trabajar en sus métodos hacia 1878 —que es cuando, como hemos dicho, dejó de aparecer en la prensa el Centro Musical— aunque no se registrara hasta 1897 la primera escritura y la primera obra publicada por la SDM:

El progreso musical: método completo de solfeo, escrito por A. Brull, I.A. Campo, J. Cantó, J. Falcó, M. Fernández Grajal, T. Fernández Grajal, P. Fontanilla, J. Giménez Delgado, P. Hernández, A. Llanos, E. Serrano y A. Sos: profesores del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.- Casa editorial y almacén de música José Campo y Castro (Espoz y Mina, 9-Madrid).- Portada litografiada por Lit. Palacios (Arenal, 27), [1897].

La fecha de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual es el 10 de marzo de 1898. En la documentación de dicho registro figura que se editó en 1897.

Observamos que todos los nombres que figuran en la publicación de *El progreso musical* son también los que firman la primera escritura, excepto Julia Zabalza (que no era autora, pero sí aceptó —como vimos— ser socia representando a su hermano) y José Tragó, quien se mantuvo en la SDM sólo algunos años.

La SDM fue punto de encuentro o centro de confluencia de muchos músicos cuya labor en la música española del siglo xx ha sido de especial relevancia.

¹⁶ La SDM absorbió algunos títulos de obras, no editadas bajo el Centro Musical pero sí por José Campo y Castro, que por su contenido e intención pasaron al listado de publicaciones de la SDM, como la colección de *Scherzos y Rondós* y *Lectura Musical*, realizadas por futuros miembros de la SDM. La única publicación de carácter didáctico editada por el Centro Musical es: LLANOS, Antonio. *Compendio del solfeo o sea Método breve y fácil: dedicado a los aficionados españoles*. Madrid: José Campo, 1872.



Imagen 2: *El Progreso Musical*, 1897 (Registro Central de la Propiedad Intelectual. Madrid).

Dar cuenta de todos ellos sería una labor que desbordaría los márgenes de este trabajo; aquí haremos un breve esbozo, en gruesas pinceladas, de los retratados que se nos presentan ahora como la parte más visible de la editorial.

Pedro Fontanilla y Miñambres (Madrid, 9 de febrero de 1863-Madrid, 23 de julio de 1931)

Es difícil precisar cuándo Fontanilla accede a la dirección de la SDM. Podría pensarse que tal responsabilidad pudiera haber recaído en Emilio Serrano, que en el momento de la constitución de la SDM era el más prestigiado de los constituyentes. La parquedad de los documentos conservados de esa primera etapa no resuelve el asunto. Por oficio del director del Conservatorio, Jimeno de Lerma, sabemos que en 1899 el secretario de la SDM era Tomás Fernández

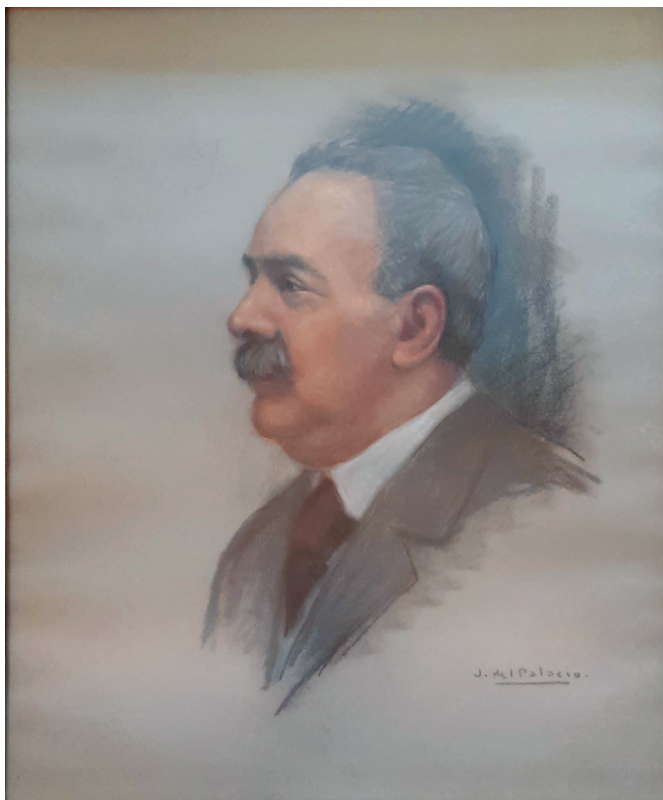


Imagen 3: Pedro Fontanilla. Primer presidente de la SDM.

Grajal,¹⁷ y un año antes, en 1898, Pablo Hernández era el tesorero,¹⁸ pero nada se dice del presidente. El hecho de que Fontanilla sea el primero de los retratados en la serie de presidentes de la sociedad nos anima a pensar que para José Moreno Bascuñana —el responsable del encargo pictórico— fue efectivamente el primer presidente.

¹⁷ [Acuse de recibo de Ildefonso Jimeno de Lerma, 8 de noviembre de 1899]. Dirigido al presidente de la Sociedad constituida para publicar «Obras Didácticas», en el que acusa haber recibido, por conducto de Tomás Fernández Grajal, secretario de esa Sociedad, un ejemplar del Método de Solfeo recientemente publicado (Biblioteca Nacional de España. Colección personal de José Subirá, sin signatura).

¹⁸ [Nota con membrete de la Sociedad Didáctico Musical, 4 de mayo de 1898]. Informa de que el tesorero (Pablo Hernández) recibirá del socio editor José Campo 150 pesetas (Biblioteca Nacional de España. Colección personal de José Subirá, signatura M.Subirá/4/21).

«Don Pedro Fontanilla y Miñambres, de treinta años de edad soltero, músico, provisto de su cédula personal de octava clase expedida con el número catorce mil trescientos veinticinco en cinco de noviembre del mismo año». Así figura Fontanilla en la escritura de constitución de la SDM en 1897. En el expediente del Conservatorio aparece el año de 1863 como fecha de nacimiento de Fontanilla, es decir, sería cuatro años mayor que la edad registrada en la escritura. Aun así, es el más joven de todos y quizás esto fuera un factor a favor de su elección como presidente, teniendo en cuenta que la SDM no es una institución de carácter académico sino una empresa con ánimo de lucro.

En el expediente de Fontanilla podemos leer que había ingresado como profesor interino de armonía en el conservatorio en 1888; en 1889 era nombrado bibliotecario y archivero musical y en 1893 es ya secretario, de suerte que en el año de 1897 era secretario-contador y bibliotecario.¹⁹ Fontanilla está desempeñando cargos de carácter administrativo y de gestión. En la SDM los cargos no son «honoríficos», como se precisa en su base sexta: «La Sociedad estará dirigida y administrada por una Junta directiva, compuesta de un Presidente, un Secretario Contador, un Archivero y un Tesorero, nombrados entre los socios con sujeción a lo que disponga el reglamento aprobado en junta general».²⁰

El 10 de diciembre de 1903 es nombrado numerario —hoy catedrático— y siempre de acuerdo con su expediente, Fontanilla mantuvo su enseñanza en el Conservatorio hasta 1929. Ocasionalmente sustituyó al secretario del centro en 1922 y al director en 1923.

En 1903, Fontanilla, junto con Luis Valentín Arín Goenaga —que era compañero del Conservatorio, pero no miembro de la SDM— publicó *Ejercicios teórico-prácticos para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*, y dos años después *Estudios de armonía: lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*, además de las correspondientes *Realizaciones* (en 1903 para los *Ejercicios*, y en 1910 para los *Estudios*). Estas publicaciones no fueron hechas por la SDM.²¹ En la escritura de 1897 no se exige a los socios la exclusividad en publicaciones didácticas y, de hecho, otros

¹⁹ [Expediente personal de Pedro Fontanilla] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

²⁰ *Escritura pública de Sociedad [...]*, *Op. Cit.*, pp. 9-10.

²¹ ARÍN, Vicente de y FONTANILLA, Pedro. *Ejercicios teórico-prácticos para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero*. Madrid: [s.n.], 1903.

Ejercicios teórico-prácticos para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero. Realizaciones. Madrid: [s.n.], 1903.

Estudios de armonía: lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero. Madrid: [s.n.], 1905.

Estudios de armonía. Realizaciones del curso primero y curso segundo. Madrid: [s.n.], 1910.

miembros como Antonio Llanos,²² Manuel Fernández Grajal²³ y José Tragó²⁴ también publicaron fuera de la SDM textos de naturaleza didáctica.

De la época de la SDM siendo presidente Pedro Fontanilla y editor José Campo y Castro, destacamos las primeras ediciones de *Teoría de la música aplicable a la enseñanza del solfeo*. Parte primera (1898) y de *Colección de ejercicios de medida y entonación extractados del método de solfeo El progreso musical*, cuya publicación se produjo entre 1897 y 1907, esta vez con los nombres de Antonio Llanos y Manuel Fernández Grajal impresos en la portada.

En la nueva escritura que realizaría la Sociedad en 1911 sí se hace referencia a la exclusividad en la base decimosexta: «Siendo la publicación de obras musicales de carácter didáctico el objeto principal de esta Sociedad, los individuos que la integran se obligan, so pena de pérdida de todos sus derechos, a no publicar en lo sucesivo, fuera de la entidad social, ninguna obra de las del género citado».²⁵ La expresión «en lo sucesivo» parece excluir lo que ya se viniera publicando con anterioridad, y de esta manera el tratado de armonía de Fontanilla siguió publicándose, incluso después del fallecimiento de Arín en 1912, y ha tenido una pervivencia de décadas, soportando todo tipo de competencias.

En la escritura hecha por la SDM en 1929, presidiendo Fontanilla, se reitera la exclusividad, en los mismos términos, en su base decimoquinta:

Siendo la publicación de las obras musicales de carácter didáctico el objeto principal de esta sociedad, los individuos que la integran se obligan so pena de la pérdida de todos sus derechos, a no publicar en lo sucesivo, fuera de la entidad social ninguna obra de las del género citado.²⁶

Pero, una vez fallecido Fontanilla en 1931, sus herederos siguieron reeditando el método, lo cual generó evidente enfado por parte de los demás socios

²² LLANOS, Antonio. *24 solfeos de perfeccionamiento cuidadosamente graduados y arreglados* [...]. Madrid: Lastra, Fuentes y Asenjo, 1899.

²³ FERNÁNDEZ GRAJAL, Manuel. *Fundamento del pianista: nueva colección de ejercicios en posición fija* [...]. Madrid: Andrés Vidal hijo, 1876. (Con la compra del fondo de Andrés Vidal hijo por parte de Antonio Romero, éste reeditó la obra en 1883).

Fundamento del pianista: segunda colección de ejercicios en posición fija y libre [...]. Madrid: Faustino Fuentes, entre 1912 y 1920.

²⁴ TRAGÓ, José. *Escuela de piano*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, entre 1901-1920.

²⁵ *Constitución de la Sociedad civil particular denominada «Didáctico Musical», otorgada por Don Manuel Fernández Grajal y otros señores*, 26 de abril de 1911 (Archivo Histórico de Protocolos (Madrid), signatura T. 44798, fols. 1390 r.-1401 v.).

²⁶ *Escritura de modificación de la sociedad civil particular «Didáctico Musical»*, 5 de junio de 1929 (Archivo Histórico de Protocolos (Madrid)).

como podemos leer en el acta de la junta general celebrada el 1 de noviembre de 1942 en el domicilio de Conrado del Campo:

Igualmente se acuerda que la Sociedad se dirija a los herederos del socio D. Pedro Fontanilla, haciéndoles ver la anormalidad que resulta el tener aquellos una obra didáctica publicada y de la que se siguen haciendo ediciones, en incompatibilidad manifiesta con lo que taxativamente dispone la base décimo-quinta de los estatutos de la Sociedad. A tal efecto se encarga al que suscribe la redacción de una carta en este sentido.²⁷

Julio Gómez, en su artículo *La enseñanza de composición en el conservatorio madrileño y su profesorado*,²⁸ escribe sobre este método: «Y cuando se ha intentado sustituirle ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical». Es decir que se convierte en complementario del que sí fue publicado por la SDM, el tratado de Benito García de la Parra, Conrado del Campo y Bartolomé Pérez Casas y del que hablaremos más adelante.

Volviendo al expediente del Conservatorio podemos leer en él un apunte que tiene que ver con oposiciones. En 1914 Fontanilla sufrió una «suspensión de sueldo de quince días» y tuvo que devolver 161 pesetas a causa de unas oposiciones a armonía reclamadas, entre otros, por Conrado del Campo, Benito García de la Parra y Joaquín Turina. Este último nunca fue de la SDM, pero tanto del Campo como García de la Parra sí. En concreto, García de la Parra ya figura como secretario de la Sociedad un año antes:

En Junta general ordinaria verificada el día 7 de julio de 1913 por la Sociedad, se acordó por unanimidad, con arreglo a la Base 6ª de la escritura de constitución, renovar la Junta directiva, siendo reelegido el señor Presidente D. Pedro Fontanilla, y nombrados, Tesorero D. Venancio Monge y Secretario Contador D. Benito García de la Parra.²⁹

Podríamos deducir de este documento que entre Fontanilla y García de la Parra habría si no una cercanía personal al menos una avenencia de proyectos e intereses, y de nuevo recordamos a Gómez que dice: «García de la Parra

²⁷ Libro de actas de la SDM, p. 7.

²⁸ GÓMEZ, Julio. «La enseñanza de composición en el conservatorio madrileño y su profesorado». En: *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 8, primer semestre de 1959, p. 50.

²⁹ Información extraída del Banco de España donde la SDM abrió una cuenta corriente (nº 30.185) el 16 de mayo de 1911 (Archivo Histórico del Banco de España (Madrid), expediente E.51251).

procedía de la clase Fontanilla. Consciente o inconscientemente le tomó muy pronto como modelo y consiguió parecerse a él de modo sorprendente, tanto que quienes no hayan llegado a conocer a Fontanilla pueden formarse idea muy exacta de cómo fue recordando a García de la Parra». ³⁰ En consecuencia, no podemos aventurar la causa de la penalización a Fontanilla y, desde luego, no podemos suponer animadversiones personales.

Hemos visto que durante el periodo de presidencia de Fontanilla se realizaron nuevas escrituras en dos ocasiones, 1911 y 1929.

La escritura fechada en 26 de abril de 1911, dice en su base primera:

«Se constituye una Sociedad civil de carácter particular, bajo la denominación Didáctico Musical». ³¹

Y en su base segunda:

Esta Sociedad se compondrá de dos clases de socios: Activos y Pasivos. Serán socios activos los profesionales (Maestros de música) que se encuentren total y plenamente capacitados para cooperar directamente y en todo momento, al cumplimiento de los fines sociales, que son: 1º Componer y publicar obras musicales de carácter didáctico. 2º propagar y difundir la venta de las obras producidas y publicadas por la entidad social. Serán Socios pasivos los que adquieren su participación por herencia o venta de alguno de los antiguos socios activos y todos los que no reúnan las circunstancias que el cumplimiento de los fines sociales exige. ³²

En la escritura de 1897, aunque había referencia a futuros herederos, no había más que una clase de socios, los fundadores; ahora, en 1911, los socios activos son: Manuel Fernández Grajal, Tomás Fernández Grajal, Ignacio Agustín Campo, Emilio Serrano, Antonio Cardona, Felipe Espino, Andrés Monge, Venancio Monge y Pedro Fontanilla, especificando que los señores Monge (Andrés y Venancio) «representan entre los dos una sola parte». ³³ Los socios pasivos son: Faustino Fuentes, Heliodoro Asenjo, «ambos representando una sola parte», ³⁴ José Mondéjar, Ángela Anglada, viuda de Brull y Julia Hernández.

Anglada y Hernández son claramente herederas, pero, puesto que ya no está Tragó, podríamos pensar que enajenó su participación en Mondéjar lo que se ajustaría a la escritura de 1897, en cuya base décimo tercera se dice: «El socio que desee enajenar su participación solo podrá hacerlo de los derechos que se conceden a los herederos». ³⁵

³⁰ GÓMEZ, J., *Op. Cit.*, p. 57.

³¹ *Constitución de la Sociedad civil [...]*, *Op. Cit.*, p. 8, folio 1393.

³² *Constitución de la Sociedad civil [...]*, *Op. Cit.*, p. 9, folio 1394.

³³ *Constitución de la Sociedad civil [...]*, *Op. Cit.*, p. 10, folio 1394.

³⁴ *Constitución de la Sociedad civil [...]*, *Op. Cit.*, p. 10, folio 1394.

³⁵ *Escritura pública de Sociedad [...]*, *Op. Cit.*, p. 13.

El editor Campo y Castro había fallecido y es claro que Fuentes y Asenjo ocupan su lugar. La sociedad Fuentes y Asenjo, constituida el 15 de noviembre de 1898,³⁶ y cuyo periodo de actividad llegó a 1912, estuvo ubicada en la calle Arenal número 22 (hasta 1900) y posteriormente en Arenal número 20.

Ya hemos visto que tanto Faustino Fuentes como Heliodoro Asenjo firman la escritura de 1911; sin embargo, sólo un año después debió fallecer Asenjo, por lo que la firma pasa a ser exclusivamente de Faustino Fuentes, funcionando en la calle Arenal nº 20 hasta el año 1940, fecha en que vende todo el fondo editorial a Unión Musical Española (antigua Casa Dotesio),³⁷ de la misma forma que el 13 de junio de 1900, la sociedad entonces constituida por Fuentes y Asenjo, ya había vendido parte de su fondo editorial a la Sociedad Anónima Casa Dotesio. En el almacén y editorial de Faustino Fuentes y Heliodoro Asenjo, ubicado en Arenal 20, también editaba y vendía la Sociedad de Autores Españoles a través de su «Despacho central de la sección de música».³⁸

Los números veintitantos de la madrileña calle Arenal debieron ser en esos años un hervidero de comercios musicales de todo tipo; la cercanía del Conservatorio —en la plaza de Isabel II— sería fuente de importantes ingresos para este tipo de negocios.³⁹ Pero la absorción de fondos de unas editoriales en otras, el compartir local distintas firmas, las sociedades que se desmembraban, etc., se han visto reflejados en las distintas denominaciones del editor en los distintos métodos publicados por la SDM. Sirva de ejemplo la publicación con título *Escuela elemental de piano* (5 volúmenes editados entre 1900 y 1904, correspondientes a los cinco cursos de la asignatura). En los cuatro primeros figura como editor José Campo y Castro pero no en el volumen del quinto año, en cuya cubierta consta: «Único depósito de venta: Sociedad de Autores Españoles (Arenal, 20)». Oficialmente, todavía seguía siendo José Campo el editor de la SDM pero Fuentes y Asenjo debieron adquirir ese fondo en cuyos ejemplares figuraban los números de editor que Campo asignó a los distintos métodos de la SDM. No fue hasta 1912 cuando empieza a aparecer Faustino Fuentes en los nuevos títulos producidos por la Sociedad, siendo Pedro Fontanilla su presidente:

³⁶ GOSÁLVEZ LARA, C. J., *Op. Cit.*, p. 147.

³⁷ GOSÁLVEZ LARA, C. J., *Op. Cit.*, pp. 110-111.

En las sucesivas actas del Libro de actas de la SDM sobre el reparto de beneficios, figura Faustino Fuentes hasta el año 1945.

³⁸ GOSÁLVEZ LARA, C. J., *Op. Cit.*, p. 74.

³⁹ De hecho, cuando se cerró el Teatro Real en 1925 y por ende el Conservatorio, algunos empresarios ofrecieron sus locales como sede provisional del mismo; es el caso del local de Faustino Fuentes. (Información extraída de: SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 134.).

- *Lectura progresiva para piano*, 1912.
- *Escuela Superior de Piano*, 1916.
- *Schmitt: ejercicios para piano reformados y ampliados*, entre 1916 y 1925.
- *Tratado completo de transportación*, 1925.
- *Tratado completo de transportación*. Segundo curso. Acompañamiento al piano, 1926.
- *Programa-Guía al Tratado completo de transportación*. Segundo curso. Acompañamiento al piano, 1926.
- *Tratado de armonía: armonía elemental*. Primera parte, 1927.
- *Tratado de armonía: armonía elemental*. Segunda parte, 1928.
- *El ferrocarril*, de Pilar Fernández de la Mora, 1915.
- *Tocata para piano*, de Emilio Serrano, 1915.

Con Pedro Fontanilla de presidente y Benito García de la Parra como secretario, en abril de 1929, en reunión de la junta de la SDM celebrada en el domicilio de Emilio Serrano, se acordó una modificación de los estatutos de la sociedad lo que fue convertida en escritura pública en notaría el mes de junio del mismo año. Todo lo cual se expresa en el propio documento notarial.⁴⁰

Como en la escritura anterior, sigue habiendo dos clases de socios: activos y pasivos y entre los activos aparecen nuevos nombres, como así se enumeran en la base tercera de la nueva escritura: Pedro Fontanilla Miñambres, Emilio Serrano Ruiz, Antonio Cardona García, Andrés Monge Marchamalo, Venancio Monge Marchamalo, Benito García de la Parra Téllez, Pilar Fernández de la Mora, Matilde Torregrosa Jordá, Antonio Fernández Bordás, José María Guervós y Mira, Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo Zabaleta, Enrique Fernández Arbós, Mónico García de la Parra Téllez y Emilio Alonso Valdrés, estos dos últimos representando una sola parte. En la misma base tercera se enumeran los socios pasivos, que son todos herederos, a excepción de Faustino Fuentes.⁴¹

En la base cuarta se determina que «el número de socios activos no podrá exceder nunca de los catorce que actualmente componen la sociedad».⁴²

⁴⁰ *Escritura de modificación de la sociedad [...], Op. Cit.*, p. 11.

⁴¹ *Escritura de modificación de la sociedad [...], Op. Cit.*, p. 13.

⁴² *Escritura de modificación de la sociedad [...], Op. Cit.*, p. 14.

Benito García de la Parra Téllez (Bargas, Toledo, 23 de agosto de 1884-Madrid, 10 de julio de 1953)

En 1931, «en sesión verificada el día veintitrés de septiembre último por la Sociedad Didáctico Musical, entre otros acuerdos se tomaron los siguientes: Por defunción de su Presidente D. Pedro Fontanilla, se nombró para sustituirle a D. Benito García de la Parra, y para sustituir a este en el cargo de Secretario se nombró al que suscribe»,⁴³ que es José María Guervós.

Alumno de Pedro Fontanilla y Emilio Serrano, obtuvo el premio de composición en 1908. Como compositor, García de la Parra no tuvo una trayectoria larga; José Subirá escribió de él que no fue compositor fecundo y refiere tres obras estrenadas por Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica: en 1921 *Tríptico gallego*, en 1935 *Bocetos románticos* y, por último, unas *Canciones populares españolas*, armonizadas y orquestadas por él. «Todas ellas escuchadas con atención, seguidas con interés y aplaudidas calurosamente».⁴⁴ Estas canciones, premiadas por la Sección Femenina, fueron estrenadas en 1942, «tomando parte como solista la soprano Lola Rodríguez de Aragón. Las canciones netamente españolas de finísima factura y con variedad de ritmos y timbres sonoros produjeron verdadero delirio en el público, que aplaudió entusiásticamente, haciendo salir al autor en unión de la cantante».⁴⁵

No fue la composición la prioridad para García de la Parra. Su primer interés fue, sin duda, el estudio de la armonía. García de la Parra ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1950, ocupando la plaza del fallecido Joaquín Turina. El título del discurso en el acto de su recepción pública fue: *Bosquejo histórico de la armonía y su importancia expresiva en la composición*. Título que deja bien claro el ideario del autor para quien «la Armonía constituye lo que pudiéramos llamar la entraña, el alma de la Composición».⁴⁶

En 1947 la SDM publicó las *Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, armonizadas por García de la Parra. En el prólogo dice Conrado del Campo, autor del mismo: «El eminente catedrático de Armonía del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, goza desde hace largos

⁴³ Archivo Histórico del Banco de España, expediente E. 91511.

⁴⁴ SUBIRÁ, José. *Necrología Don Benito García de la Parra*, p. 3 [Manuscrito] (Biblioteca Nacional de España. Colección personal de José Subirá, signatura M.Subirá/2/142).

⁴⁵ [Recorte de prensa, 12 de noviembre de 1942] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 6-83-6).

⁴⁶ GARCÍA DE LA PARRA Y TÉLLEZ, Benito. *Bosquejo histórico de la armonía y su importancia expresiva en la composición: discurso leído el día 6 de febrero de 1950*. Madrid: [s.n.], 1950, p. 27.



Imagen 4: Benito García de la Parra. Segundo presidente de la SDM.

años de un merecido y bien cimentado prestigio como compositor de recta y constante orientación española y todavía con más acusado perfil, como verdadero artífice de la armonía», para a continuación ensalzar las «armónicas galas» y el «digno pedestal armónico» tanto en estas cantigas como en los «cuadernos del Cancionero Español, premiados en público certamen».⁴⁷

Según consta en su expediente, García de la Parra ingresó en el claustro del Conservatorio en 1910 ocupando la plaza de armonía que dejaba vacante Ignacio Agustín Campo por su jubilación. Fue interino hasta 1921, año en el que fue nombrado catedrático. En 1939 se le nombra secretario interino del Conservatorio «hasta tanto se llega a la reorganización del mismo» y en 1944 será subdirector.⁴⁸

⁴⁷ GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Versión coral de Sesenta Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1947, pp. 8-9.

⁴⁸ [Expediente personal de Benito García de la Parra] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

Julio Gómez, muy mordaz, califica a García de la Parra como «eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical»;⁴⁹ José Subirá, más delicado dice: «con celo y cariño desempeñó su misión pedagógica»,⁵⁰ es decir, parece que la enseñanza y el Conservatorio ocuparon sus preferencias, como recoge la prensa en una noticia de 1931 con motivo del centenario del Conservatorio de Madrid:

«El profesor don Benito García de la Parra, hombre culto y conservatófilo resuelto, pronunció en la penúltima fiesta, centenaria de la Escuela de Música un vibrante alegato en pro de sus prestigios, que en el campo del arte ondean gallardamente músicos de gran valor procedentes de sus aulas. Después hubo un concierto de la Orquesta Filarmónica; uno de los mejores conciertos que haya dirigido el eminente Pérez Casas».⁵¹

La cercanía profesional entre Pérez Casas y García de la Parra se completa con la de Conrado del Campo; este fue el académico que contestó al discurso de entrada de García de la Parra en la Academia de Bellas Artes. Los tres nombres aparecen frecuentemente unidos en el devenir del conservatorio madrileño, según lo relata Federico Sopena, cuando habla de su etapa de director del centro en los años cincuenta: «Pérdida y muy grande fue la muerte, muy poco antes de su jubilación, de García de la Parra... Con él, con Conrado del Campo, con Pérez Casas se iba toda una época».⁵² Páginas antes, cuando habla de la segunda etapa de Bretón (1913-1921) nos cuenta que «en su momento, la labor de Conrado del Campo, de Pérez Casas y de García de la Parra fue muy eficaz».⁵³ Y también escribe:

«Es importante en la línea de la composición que las clases de armonía cuenten con Pérez Casas, que hace muy lucido papel al lado de Conrado del Campo y de García de la Parra: de estos tres profesores de armonía nacerá en este tiempo el proyecto de la “Sociedad Didáctico Musical”».⁵⁴

Al margen de esta información errónea sobre la gestación de la SDM, y que ha sido repetida posteriormente por distintos estudiosos, la verdad es que colaboraron durante años en la redacción del *Tratado de Armonía*, al que se refiere Gómez y, efectivamente, publicado por la SDM.

⁴⁹ GÓMEZ, J., *Op. Cit.*, p. 41.

⁵⁰ SUBIRÁ, J., *Op. Cit.*, p. 2.

⁵¹ *La Época*, 24 de diciembre de 1931, p. 4.

⁵² SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Op. Cit.*, p. 186.

⁵³ SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Op. Cit.*, p. 129.

⁵⁴ SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Op. Cit.*, p. 123.

Cierto es que las primeras ediciones de sendos volúmenes de la primera y segunda parte del referido *Tratado de armonía* fueron publicados en 1927 y 1928 respectivamente.⁵⁵ Pero los textos correspondientes a las Realizaciones de ambas partes vieron la luz en fechas muy distantes; las de la primera parte en 1932,⁵⁶ recién elegido García de la Parra presidente de la entidad. Respecto a la gestación de la edición de las Realizaciones de la segunda parte,⁵⁷ el libro de actas de la SDM (acta de 10 de marzo de 1948) nos aporta lo que sigue: «El Sr. Presidente da cuenta de estar listas las realizaciones del 2º curso de Armonía, encareciendo la necesidad de terminar los dos cursos que faltan del Tratado».⁵⁸ Y casi cuatro años después (acta del 3 de diciembre de 1951): «Se acuerda dar los últimos retoques a las “Realizaciones al 2º Curso de Armonía” para ser publicadas seguidamente».⁵⁹ José Moreno Bascuñana —secretario entonces de la SDM— nos cuenta en sus memorias, relatando hechos del curso 1952-53, que «García de la Parra [...] padecía una insuficiencia cardíaca que le producía asma en cuanto daba dos pasos»⁶⁰. Su larga y penosa enfermedad y posterior fallecimiento el 10 de julio de 1953, debió sin duda tener consecuencias en el retraso de la publicación de las Realizaciones de la segunda parte del Tratado, y es en 1955 —con Bartolomé Pérez Casas al frente de la Sociedad— cuando salen al mercado.

Bartolomé Pérez Casas (Lorca, Murcia, 24 de enero de 1873-Madrid, 15 de enero de 1956)

Fallecido García de la Parra el 10 de julio de 1953, cinco días después, el 15 de julio, en casa de José María Franco, se celebró junta con la asistencia de los siguientes socios: Bartolomé Pérez Casas, Mónico García de la Parra, José Cubiles, José María Franco, Antonio Lucas Moreno, Milagros Porta y José Moreno Bascuñana.

El acta, redactada por el secretario Moreno Bascuñana dice: «Abierta la sesión por el Sr. Pérez Casas, en funciones de presidente, hace uso de la palabra

⁵⁵ PÉREZ CASAS, Bartolomé, CAMPO, Conrado del, GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Tratado de armonía: armonía elemental*. Primera parte. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1927.

PÉREZ CASAS, Bartolomé, CAMPO, Conrado del, GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Tratado de armonía: armonía elemental*. Segunda parte. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1928.

⁵⁶ PÉREZ CASAS, Bartolomé, CAMPO, Conrado del, GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Tratado de armonía*. Primera parte: Realizaciones. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1932.

⁵⁷ PÉREZ CASAS, Bartolomé, CAMPO, Conrado del, GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Tratado de armonía*. Segunda parte: Realizaciones. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1955.

⁵⁸ Libro de actas de la SDM, p. 44.

⁵⁹ Libro de actas de la SDM, p. 57.

⁶⁰ MORENO BASCUÑANA, José. *Nostalgias de mi vida*. Madrid: J. Moreno, 1985, p. 236.



Imagen 5: Bartolomé Pérez Casas. Tercer presidente de la SDM.

para referirse a las extraordinarias pérdidas que en espacio de tres meses se han producido en la sociedad, por fallecimiento de los socios Srs. D. Conrado del Campo y D. Benito García de la Parra, este último presidente de la sociedad». Y poco más adelante podemos leer: «Seguidamente se procede a nombrar nuevo presidente, siendo elegido por aclamación D. Bartolomé Pérez Casas».⁶¹

No fueron ni tres años los que estuvo al frente de la SDM pues falleció en enero de 1956. Siendo el presidente más breve, Pérez Casas es el músico con la trayectoria profesional más larga de los cuatro retratados. Pasemos ahora a dar unos trazos biográficos a partir de los testimonios de quienes le conocieron. En la Academia de San Fernando, a la que perteneció llegando a ser presidente de la sección de música, el también académico Oscar Esplá realizó el discurso necrológico del que extraemos algunos pasajes.

⁶¹ Libro de actas de la SDM, p. 63.

Pérez Casas —nacido como sabéis, en Lorca— manifestó, ya desde niño, su predisposición musical, y empezó sus estudios guiado por su abuelo materno, Juan de Casas. Los prosiguió, luego, en el Conservatorio de Madrid. A los 17 años obtuvo, por oposición, una plaza de lo que se llamaba entonces —no sé si ahora también— «músico contratado», en el cuerpo de Infantería de Marina. Más tarde, asimismo por oposición, como consiguió todos sus cargos profesionales, ganó la plaza de músico mayor del Regimiento de Infantería de España, y, en 1897, la de Director de la Banda de Alabarderos, cuya excelencia se hizo famosa. Muchos años después, en 1911, ingresó en el Conservatorio, como Profesor de Armonía, y, antes, en 1909, había fundado la Sociedad de Instrumentos de viento que actuó brillantemente en conciertos de cámara.⁶²

Esta entidad constituida con solistas de la Banda de Alabarderos y de las orquestas del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos, se presentó en el Ateneo de Madrid, dirigida por Pérez Casas, en realidad en 1908.⁶³

En el expediente de Pérez Casas en el Conservatorio consta su nombramiento, por concurso, como numerario de armonía en 1910.⁶⁴

Pérez Casas, dedicado a la enseñanza en el Conservatorio y a la práctica musical en Madrid, se retiró de la vida militar. En 1917 escribe a Subirá, que parece que preparaba una biografía de él para una revista: «le recomiendo de nuevo que el párrafo que se refiere a mi salida de Alabarderos lo haga diciendo que mi salida obedeció a los deseos de ensanchar mi vida artística, aunque sintiendo al mismo tiempo separarme de tan distinguido cuerpo, del cual guardo gratos recuerdos».⁶⁵

Dos años antes, según nos cuenta Esplá, Pérez Casas había fundado la Orquesta Filarmónica. En el primer párrafo del documento constitucional de la orquesta, podemos leer: «Por la presente que tendrá la fuerza y vigor de escritura pública ante Notario, los abajo firmantes declaran, que de su propia voluntad se asocian civilmente y constituyen la “ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID” con el objeto de poner en común su trabajo y repartirse los beneficios que en la celebración de los conciertos tuvieren».⁶⁶ Se muestra vigente el impulso asociativo que hemos visto décadas antes en los músicos españoles.

⁶² ESPLÁ, Óscar. *En la muerte de Pérez Casas*, 16 de enero de 1956 [Texto mecanografiado] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 5-145-4).

⁶³ BARRADO, A. “La Sociedad de instrumentos de viento”. *Por esos mundos*, enero de 1909, p. 24.

⁶⁴ [Expediente personal de Bartolomé Pérez Casas] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

⁶⁵ [Carta de Bartolomé Pérez Casas a José Subirá, 3 de diciembre de 1917] (Biblioteca Nacional de España. Colección personal de José Subirá, signatura M.Subirá/1/203/1).

⁶⁶ *Copia del acta de constitución de la «Orquesta Filarmónica de Madrid»*, 15 de enero de 1925. Firmada por Carlos Cabrera (secretario) con el visto bueno de Pérez Casas (director). Contiene

La actividad más notoria de Pérez Casas será, en adelante, la dirección de orquesta. La Orquesta Filarmónica se presentó el 19 de marzo de 1915 en concierto organizado por la Asociación de la Prensa. Más allá de los elogios que Esplá dirige a Pérez Casas, es muy llamativa la anécdota que nos relata:

Recuerdo personalmente, el asombro de los músicos franceses ante una de sus pocas actuaciones en París, hace muchos años; y recuerdo, igualmente, las palabras de Ravel cuando este oyó, aquí en Madrid, “La Valse”, dirigida por Pérez Casas, Ravel atónito ante aquella prodigiosa interpretación de su obra, exclamaba, entre los que le rodeábamos: ¡es la primera vez que oigo “La Valse!”.⁶⁷

Ciertamente, la presentación de la orquesta fue recibida por la prensa con entusiasmo, pero nos detenemos en las reflexiones que hace Miguel Salvador:

Viene a llenar una verdadera necesidad, precisamente porque hay otra orquesta (la Sinfónica), y muy buena orquesta. ¡Y esto que alguien tomará por paradoja o por desatino es una aserción verdadera! No sólo no puede una buena nueva orquesta hacer daño a una vieja buena orquesta, sino que la una será para la otra el mejor estímulo, una fuente de vida, un acicate de progreso continuo, de mejoramiento y de renovación... Desde la formación de la brillante “Orquesta Sinfónica” una serie de generaciones de músicos ha ido apareciendo: muchachos jóvenes, entusiastas, de excelente escuela, de altas cualidades... Al acordar asociarse y al ofrecerse a Bartolomé Pérez Casas para que los concierte y dirija, han tenido una excelente inspiración.⁶⁸

La Orquesta Sinfónica a la que hace referencia Salvador es la que desde 1904 dirigía Enrique Fernández Arbós. Fernández Arbós, al igual que Pérez Casas, aparece como socio de la SDM ya en la escritura de 1929.

Sobre las dos orquestas, recordamos lo escrito por Adolfo Salazar:

La labor de la Sinfónica tuvo que ser continuada en cantidad y en intensidad. Bartolomé Pérez Casas...fundó en 1915 la “Orquesta Filarmónica de Madrid” que completó [...] la información, si no la educación, del público; no sólo madrileño, puesto que las dos orquestas hacían giras por

la lista completa de los fundadores que firmaron el acta original el 16 de abril de 1917, entre los que figura José María Franco, futuro miembro de la SDM (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 6-83-6).

⁶⁷ ESPLÁ, O., *Op. Cit.*

⁶⁸ SALVADOR, Miguel. “La nueva orquesta filarmónica”. *Revista Musical hispano-americana*, nº 14, marzo de 1915, p. 8.



Imagen 6: Azaña recibiendo a Fernández Arbós y Pérez Casas, 1/12/1935 (Fondo Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid).

toda España. [...] fueron las bases sobre las que se establece la cultura de la actual generación de auditores.⁶⁹

La labor de Fernández Arbós y de Pérez Casas fue reconocida por el gobierno de la República y, en lo que respecta a Pérez Casas, en la *Gaceta de la República*, de 31 de octubre de 1937,⁷⁰ podemos leer el decreto por el que se funda la Orquesta Nacional de Conciertos con catorce artículos especificando la organización y funcionamiento, con fecha 28 de octubre de 1937 y firmado en Valencia por Jesús Hernández Tomás y Manuel Azaña. Y a continuación, en la misma gaceta, leemos: «De acuerdo con el Consejo de Ministros, y a propuesta del de Instrucción Pública y Sanidad. Vengo en decretar lo siguiente:

⁶⁹ SALAZAR, Adolfo. *La música de España*. II, Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 158-159 (edición española de: SALAZAR, Adolfo. *La música en España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953).

⁷⁰ *Gaceta de la República*, Barcelona, 31 de octubre de 1937, n.º 304, p. 401.

Se nombra a don Bartolomé Pérez Casas para el cargo de Director primero de la mencionada Orquesta Nacional de Conciertos».⁷¹

La guerra fue una traumática ruptura de la vida de todos los españoles y, por supuesto, de los que aquí consideramos. También supuso una ruptura en los relatos, llenos de elusiones, elipsis, eufemismos y soslayos. Parece notoria la implicación de Pérez Casas con la República; en el archivo del Conservatorio encontramos un escrito, con fecha de 25 de agosto de 1936, del secretario en esos momentos, Julián Bautista, con el visto bueno del director Oscar Esplá, que es copia de otro del comité del Frente Popular de la villa de Cestona en el que dice que Pérez Casas se declara adicto al gobierno.⁷² José Moreno Bascuñana tiene su propia forma de relatar esos hechos en su obra autobiográfica *Nostalgias de mi vida*, refiriéndose a Conrado del Campo y Pérez Casas: «hicieron alguna tontería durante la guerra, como organizar unos cursillos en el Centro [Conservatorio] —en el que como es natural no había clases— lo que se tomó por el Régimen de Franco, acuciado sin duda por profesores expulsados, como solidaridad con los rojos. Total: fueron detenidos y juzgados en Consejo de Guerra en las Salesas... Al fin la causa fue sobreeséda»⁷³, dice Moreno Bascuñana, aunque sólo se refiere a del Campo.

Poco después, recreada la Orquesta Nacional, Pérez Casas la volvió a dirigir.

Paralelamente a su actividad como director, Pérez Casas se mostró siempre muy interesado en la literatura musical, en palabras de Esplá: «Era de una curiosidad insaciable y estaba al tanto de cuanto sobre técnica y estética musicales se publicaba en el mundo».⁷⁴ Y este interés lo tuvo desde muy joven, cosa que podemos corroborar con las palabras que le dirige Bretón en una carta de 1894. Parece que Casas preguntaba por libros y tratados sobre música y Bretón, tras disculparse «porque los que no nos ocupamos de la enseñanza musical solemos estar ignorante del desarrollo didáctico que se opera en las aulas»,⁷⁵ escribe:

«porque después de todo, las novedades harmónicas o contrapuntísticas que ofrecer puedan los métodos novísimos, proceden ahora como en todo tiempo de las conquistas que logra el compositor de genio y el público sanciona. Habrá sin duda, en Alemania principalmente, nuevos, curiosos y hasta útiles métodos de contrapunto, pero no puedo citarles ninguno».⁷⁶

⁷¹ *Gaceta de la República*, *Op. Cit.*, p. 402.

⁷² [Expediente personal de Bartolomé Pérez Casas] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

⁷³ MORENO BASCUÑANA, J., *Op. Cit.*, pp. 155-156.

⁷⁴ ESPLÁ, O., *Op. Cit.*

⁷⁵ [Carta de Tomás Bretón a Bartolomé Pérez Casas, Madrid, 28 de marzo de 1894] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 6-83-6).

⁷⁶ *Ibidem*.

Después le recomienda algunos franceses e italianos de armonía, además de los textos de Hilarión Eslava, y le aconseja que «el conocimiento y estudio de las obras maestras desde Bach a Wagner y una buena naturaleza, basta para colocarse a la altura que alcanza el arte en nuestra época».⁷⁷

También escribió a Felipe Pedrell pidiéndole que se encargara «de la dirección de mis estudios musicales en la forma y del modo que V. estime conveniente»,⁷⁸ y Pedrell se mostró mucho más dispuesto a tener de las cartas que de él se conservan en la Academia, dirigidas a Pérez Casas. Este, a partir de 1893 envió alguna obra propia a Pedrell y después sería el propio Pedrell quien le encarga, a modo de ejercicio, un motete «alla palestriniana» y también unos minuets. No entramos en el detalle de las enseñanzas de Pedrell, pero, al igual que Bretón, aunque sin su concisión y laconismo sino en lenguaje vehemente dice:

Rodése V. de buenos autores y de buenos tratados de armonía...complete V. los conocimientos adquiridos con la lectura de buenas composiciones, lea V. mucha música, oiga V. mucha y buena música, si esto le es posible, y adquirirá V. la solidez técnica que requiere el arte de componer. Con todo esto, no dude V. que llegará a donde le empujan sus aficiones. Medite V. bien lo que le digo y sin desanimarse jamás ni dar 'paro' a la 'mano' y al estudio, vea V., le repito, que llegará a donde le empujen sus inclinaciones.⁷⁹

Bien por propia naturaleza o siguiendo los consejos de Pedrell, nunca dejó Pérez Casas de interesarse por la didáctica de la música. En 1915, en la revista *Nuevo Mundo*, Rogelio Villar escribe una breve biografía de Pérez Casas donde leemos: «Conoce los tratados de armonía franceses, alemanes e ingleses, y está al día en todo lo que se refiere al movimiento musical contemporáneo. Casas tiene el proyecto, que no debe de abandonar, de escribir un tratado de armonía».⁸⁰ Este sería el tratado que junto con Del Campo y De la Parra publicó la SDM. En el archivo de Pérez Casas en la Academia de San Fernando se conserva abundante correspondencia en la que este solicita a distintos conservatorios

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ [Carta de Bartolomé Pérez Casas a Felipe Pedrell, agosto de 1893] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 6-83-6).

⁷⁹ [Carta de Felipe Pedrell a Bartolomé Pérez Casas, Barcelona, 23 de agosto de 1893] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 6-83-6).

⁸⁰ VILLAR, Rogelio. «Músicos españoles, Bartolomé Pérez Casas». *Nuevo Mundo*, 15 de octubre de 1915, p. 10.

Curiosamente, en el periódico musical *Lira española*, al dar la noticia de la nueva orquesta, Pérez Casas es presentado como «sabio armonista», con lo que se subraya su condición profesoral (*Lira española*, 15 de enero de 1915, nº 21, p. 1).

de Europa información sobre tratados de armonía, contrapunto, composición, etc. y las consiguientes respuestas. Subirá (académico bibliotecario de la de San Fernando) realizó un informe sobre el legado de Pérez Casas a la Academia y en el inventario dice: «Producciones didácticas. Por docenas se cifran los tratados en diversos idiomas —español, francés, italiano, inglés y alemán— para la enseñanza de solfeo, piano...armonía, contrapunto, fuga y composición».⁸¹

La curiosidad, el interés de Pérez Casas por la literatura musical se mantuvo hasta los últimos momentos, así, en junta celebrada por la SDM el 13 de febrero de 1954, menos de dos años antes de su fallecimiento, podemos leer:

El Sr. Presidente propone la creación en el seno de la Sociedad, de una biblioteca de carácter didáctico, que habría de nutrirse de todas aquellas obras referentes a la enseñanza, que se publican en cualquier país, con el fin de que en todo momento esté la Sociedad informada de cuantas novedades o innovaciones se produzcan. La propuesta es tomada en consideración.⁸²

Esta fue la última junta a la que asistió Pérez Casas y lamentablemente nunca se llevó a cabo este proyecto.

José Moreno Bascuñana (Madrid, 5 de marzo de 1909-Madrid, 8 de octubre de 1994)

En el acta de la junta de la SDM, fechada erróneamente el 8 de julio de 1955⁸³, el presidente en funciones, José Moreno Bascuñana, se refiere al fallecimiento del presidente Bartolomé Pérez Casas. Será elegido por unanimidad Moreno Bascuñana nuevo presidente. Es el 14 de julio de 1956 cuando la SDM notifica al Banco de España el fallecimiento de Pérez Casas y el nombramiento de la nueva directiva: José Moreno Bascuñana, presidente, Roberto Pla, secretario y José María Franco, tesorero.⁸⁴

Apenas cuatro días antes, el 10 de julio, se había celebrado junta de la SDM, en el domicilio del nuevo presidente, calle Arenal n.º 22,⁸⁵ con la asistencia

⁸¹ SUBIRÁ, José. *Informe sobre la donación a la biblioteca de nuestra Real Academia de las obras que constituían la biblioteca particular del que fue nuestro compañero Excmo. D. Bartolomé Pérez Casas*, Madrid, 21 de mayo de 1956, p. 2 [Texto Mecanografiado] (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Legado Pérez Casas, signatura 5-145-4).

⁸² Libro de actas de la SDM, p. 71.

⁸³ El año está equivocado puesto que Pérez Casas falleció en 1956.

⁸⁴ Archivo Histórico del Banco de España (Madrid), expediente E.150.528.

⁸⁵ Domicilio donde había nacido. Este dato está tomado del propio Bascuñana, quien lo reseña en la página 21 de su libro *Nostalgias de mi vida*. En la misma dirección estaba ubicada la «Sociedad Moreno y Bascuñana», que era la sastrería que heredó de su padre (*Nostalgias de mi*

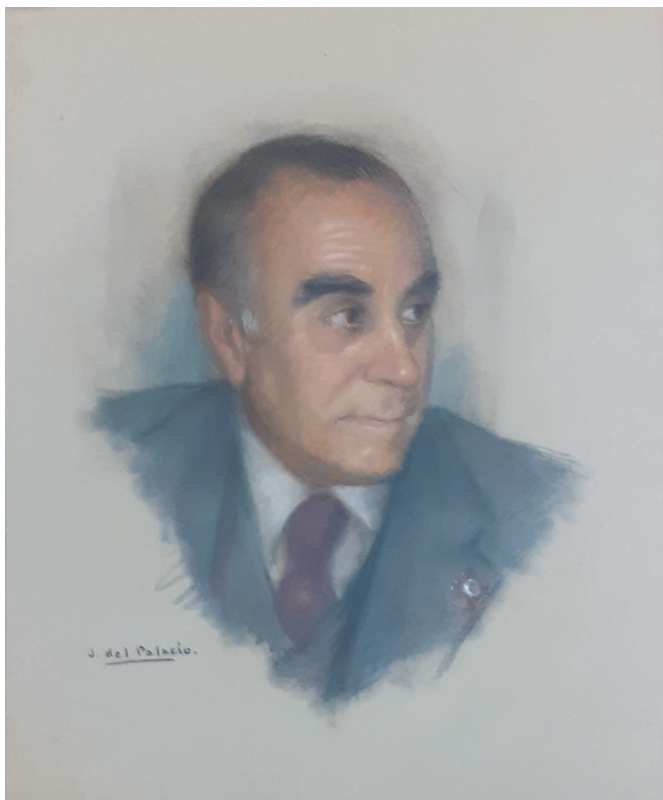


Imagen 7: José Moreno Bascuñana. Cuarto presidente de la SDM.

de —además de los ya nombrados— José Cubiles, Antonio Lucas Moreno y Milagros Porta. En esta ocasión se aprobaron unas nuevas bases para el funcionamiento de la SDM.

Bascuñana había ingresado en la SDM catorce años antes y además con responsabilidades en la gestión. En junta del 12 de noviembre de 1942 leemos:

En virtud del acuerdo de dicha anterior junta, [15 de julio del mismo año] quedan nombrados nuevos socios activos los sres. d. José María Franco y d. José Moreno Bascuñana quienes, además, toman seguidamente posesión de los cargos de tesorero y secretario-contador respectivamente.⁸⁶

vida, p. 218); con el tiempo, a partir de 1943 y hasta 1977, el archivo de la SDM compartiría local con la sastrería. Parece providencial que Moreno Bascuñana naciera en el mismo portal donde estuvo ubicado el almacén de Faustino Fuentes y Heliodoro Asenjo.

⁸⁶ Libro de Actas de la SDM, p. 6.

En 1934 había obtenido el premio de composición del Conservatorio, siendo discípulo de Conrado del Campo en composición y de García de la Parra en armonía.

En los años inmediatamente posteriores a la guerra, Moreno Bascuñana tuvo un fuerte impulso en su carrera; ingresó como profesor de solfeo en el Conservatorio en 1939, obteniendo en 1943 la cátedra de armonía. En la nueva o «segunda» presentación de la Orquesta Nacional, que fue en 1940, con la dirección de José Cubiles, se estrenó su obra *Cumbres de Gredos* dirigida por el propio autor⁸⁷ y en 1943 también la Nacional, dirigida ahora por Conrado del Campo, estrenó *Evocación castellana*.⁸⁸ Pero la carrera compositiva duró poco; en palabras de Tomás Marco, la inicial carrera compositiva quedó cortada por la dedicación a la pedagogía, recordando su actividad en el Conservatorio y su presidencia de la SDM.⁸⁹ Es el propio Bascuñana quien cuenta en su libro que cuatro de sus armonizaciones de canciones populares «figuran en el primer curso del Tratado de Solfeo de la Sociedad Didáctico Musical convirtiéndome así en lo que yo más deseaba: en hombre de conservatorio». ⁹⁰ Fue nombrado subdirector del Conservatorio en dos ocasiones, en 1953 y 1964, y finalmente director en 1970, cargo que ocupó hasta su jubilación en 1979.

También tenemos que recordar que Bascuñana heredó el negocio familiar de una sastrería cuya gestión le ocupó prácticamente toda su vida, de nuevo él mismo escribe: «Así discurrieron aquellos años en los que, entre mi Cátedra, la Tesorería del Conservatorio, el cargo en la Sociedad Didáctico Musical y administrador de la Sociedad Moreno y Bascuñana, no tenía apenas tiempo para la distracción ni aun siquiera los domingos». ⁹¹ De hecho, se creó una estrecha vinculación entre la SDM y la sastrería. ⁹²

Moreno Bascuñana fue ante todo persona de gestión, y de gestión empresarial, aunque se manifestara en ocasiones de manera paradójica. En acta de 9 de diciembre de 1971 leemos sus palabras: «Somos una asociación muy a la antigua que ha llegado al máximo de posibilidades. Nuestros ingresos no son nada importantes. Pero ocurre que la Sociedad no es un negocio ni jamás estuvo

⁸⁷ La prensa hizo mención de esta presentación en términos muy desfavorables. En la *Hoja Oficial del jueves*, 27 de julio de 1940, se critica duramente la improvisación y precipitación en esta orquesta que, constituida con instrumentistas procedentes de la Sinfónica y de la Filarmónica, «denotó una gran falta de ajuste y no pocas vacilaciones». Regino Sainz de la Maza, en su artículo en el *ABC* de la misma fecha, escribe: «[...] se echó de ver en seguida la ausencia de trabajo previo».

⁸⁸ En su libro *Nostalgias de mi vida* (pp.190-191), Moreno Bascuñana muestra el programa invitación.

⁸⁹ MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. 6. Siglo xx. Madrid: Alianza, 1989, p. 188.

⁹⁰ MORENO BASCUÑANA, J., *Op. Cit.*, p. 217.

⁹¹ MORENO BASCUÑANA, J., *Op. Cit.*, p. 218.

⁹² Ver nota 74.

planteada como tal».⁹³ La realidad es que la SDM se planteó como empresa desde el mismo comienzo y Moreno Bascuñana siempre obró en este sentido como podemos leer en muchas actas. También es cierto que la naturaleza jurídica y fiscal de la SDM se fue quedando obsoleta con el paso del tiempo teniendo cada vez un más difícil encaje en las sucesivas legislaciones.

Durante la larga presidencia de Moreno Bascuñana entraron en la SDM nuevos socios que renovaron los planteamientos y las publicaciones con las que la editorial ha permanecido en las aulas de los conservatorios españoles, mientras que el emblemático y añejo *Progreso Musical* obtenía un clamoroso éxito en las listas de la música comercial, en concreto la lección 20.⁹⁴

En acta de 20 de diciembre de 1994, el presidente en funciones, Roberto Pla, «da cuenta del fallecimiento de D. José Moreno Bascuñana» siendo elegido el propio Roberto Pla como nuevo presidente.⁹⁵ A Pla sucedieron en la presidencia, Manuel Carra Fernández y Manuel Rodríguez Moreno Buendía, clausurándose la editorial en diciembre del año 2023.

Conclusiones

Hemos establecido en este trabajo dos límites, uno cronológico, pues no pretendemos ir más allá del fin de la presidencia del último retratado, Moreno Bascuñana; el otro se refiere a los personajes de la narración, pues hemos puesto el foco en los presidentes retratados dejando al margen a muchos socios que, habiendo tenido mucho protagonismo en la SDM, también han tenido una importante presencia en la música española y en el conservatorio madrileño, como es el caso de Conrado del Campo, que apenas aparece nombrado en el artículo.

Así, decíamos al principio de este artículo que no es posible dar noticia biográfica, por somera que fuera, de todos los miembros que han sido de la SDM y, por supuesto, tampoco narrar la historia de la Sociedad en los últimos cincuenta años, que queda pospuesta para futuros trabajos.

Es evidente que el estudio aquí expuesto queda inconcluso, sólo es el inicio y los primeros apuntes para una historia mucho más detallada y extensa como se merece la editorial SDM por su activa presencia en la enseñanza musical española. No es nuestro propósito otro que el de mostrar un campo que pueda despertar la curiosidad de futuros investigadores. Por tanto, para finalizar, nos

⁹³ Libro de Actas de la SDM, p. 126.

⁹⁴ Incluida en: *La Compañía*. Juan Carlos Calderón y Rafael Pérez-Botija, arreglos y dirección. Casete. Madrid: CBS, 1973, y en: *La Compañía*. Juan Carlos Calderón y Rafael Pérez-Botija, arreglos y dirección. LP. Barcelona: Difesco, 1977.

⁹⁵ Libro de actas de la SDM, p. 203.

limitamos a presentar, en anexo, la lista de todos los socios activos, con la fecha más temprana conocida de su pertenencia a la Sociedad Didáctico Musical.

Anexo: lista de socios

Alonso Valdrés, Emilio	1929
Andrade de Silva, Tomás	1967
Angulo López-Casero, Manuel	1971
Asenjo García, Heliodoro	1911
Botia Santos, Ángel	1993
Brull y Ayerra, Apolinar	1897
Calés Otero, Francisco	1961
Campo y Castro, Ignacio Agustín	1897
Campo y Castro, José	1897
Campo y Zabaleta, Conrado del	1929
Cantó y Francés, Juan	1897
Cardona y García, Antonio	1911
Carra Fernández, Manuel	1974
Cubiles Ramos, José	1946
Espino Iglesias, Felipe	1911
Falcó y Torró, José	1897
Fernández Arbós, Enrique	1929
Fernández Bordas, Antonio	1929
Fernández Grajal, Manuel	1897
Fernández Grajal, Tomás	1897
Fernández de la Mora, Pilar	1929
Fontanilla y Miñambres, Pedro	1897
Franco Bordons, José María	1942
Fuentes Navas, Faustino	1911
Fuster, Desamparados	1958
García de la Parra y Téllez, Benito	1913
García de la Parra y Téllez, Mónico	1929
Guervós y Mira, José María	1929
Hernández Salces, Pablo	1897

Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel	1995
Jiménez Delgado, Javier	1897
Llanos y Berete, Antonio	1897
López Gimeno, Julián	1974
Lucas Moreno, Antonio	1946
Mondéjar y Mendoza, José	1929
Monje y Marchamalo, Andrés	1911
Monje y Marchamalo, Venancio	1911
Moreno Bascuñana, José	1942
Navarrete Porta, Ana María	1982
Pérez Casas, Bartolomé	1929
Pla Sales, Roberto	1952
Porta Siso, Milagros	1951
Puchol Vivas, Fernando	1974
Rodrigo Bravo, José Luis	1995
Rodríguez Moreno Buendía, Manuel	1958
Serrano y Ruiz, Emilio	1897
Soriano Villanueva, Joaquín	1974
Sos y Mezquiriz, Antonio	1897
Torregrosa y Jordá, Matilde	1929
Tragó y Arana, José	1897
Zabalza y Olaso, Julia	1897

Bibliografía

- CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón. "Asociacionismo musical en España". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor, 1996. V. 8-9, 2001.
- GARCÍA DE LA PARRA Y TÉLLEZ, BENITO. *Bosquejo histórico de la armonía y su importancia expresiva en la composición: discurso leído el día 6 de febrero de 1950*. Madrid: [s.n.], 1950.
- GARCÍA GARCÍA, Adriana Cristina. «El Centro Musical de José Campo y Castro: asociación de jóvenes compositores y editorial de música (1867-1907)». En: LOLO, Begoña y GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma, 2012.

ISABEL LOZANO MARTÍNEZ, MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ ARNÁIZ

- GÓMEZ, Julio. «La enseñanza de composición en el conservatorio madrileño y su profesorado». En: *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 8, primer semestre de 1959.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. 6. Siglo xx. Madrid: Alianza, 1989.
- MORENO BASCUÑANA, José. *Nostalgias de mi vida*. Madrid: J. Moreno, 1985.
- SALAZAR, Adolfo. *La música de España*. II, Desde el siglo xvi a Manuel de Falla. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Registros sonoros

- La Compañía*. Juan Carlos Calderón y Rafael Pérez-Botija, arreglos y dirección. Casete. Madrid: CBS, 1973.
- La Compañía*. Juan Carlos Calderón y Rafael Pérez-Botija, arreglos y dirección. LP. Barcelona: Difesco, 1977.

Artículos de prensa

- ASENJO BARBIERI, Francisco. «La verdad en su lugar». *La Correspondencia Musical*, nº 58, 8 de febrero de 1882.
- BARRADO, A. «La Sociedad de instrumentos de viento». *Por esos mundos*, enero de 1909.
- La correspondencia de España*, 7 de marzo de 1867, nº 33.23.
- La Época*, 24 de diciembre de 1931.
- Gaceta de la República*, Barcelona, 31 de octubre de 1937, nº 304.
- Hoja Oficial del jueves*, 27 de julio de 1940.
- El jardín: ramillete semanal de literatura, ciencias y artes*. Madrid. Año II, Enero 1867, nº 20.
- Lira española*, 15 de enero de 1915, nº 21.
- SALVADOR, Miguel. «La nueva orquesta filarmónica». *Revista Musical hispano-americana*, nº 14, marzo de 1915.
- VILLAR, Rogelio. «Músicos españoles, Bartolomé Pérez Casas». *Nuevo Mundo*, 15 de octubre de 1915.

Fuentes

- Archivo de Francisco A. Barbieri (Biblioteca Nacional de España).
- Colección personal de José Subirá (Biblioteca Nacional de España).
- Constitución de la Sociedad civil particular denominada «Didáctico Musical», otorgada por Don Manuel Fernández Grajal y otros señores*, 26 de abril de 1911 (Archivo Histórico de Protocolos. Madrid, signatura T. 44798, fols. 1390 r.-1401 v.).
- Escritura de modificación de la sociedad civil particular «Didáctico Musical»*, 5 de junio de 1929 (Archivo Histórico de Protocolos (Madrid)).
- Escritura pública de Sociedad denominada «Sociedad didáctico-Musical» otorgada por D. Antonio Llanos y Berete y otros*, 8 de octubre de 1897, Registro Central de la Propiedad Intelectual. Madrid, nº de asiento registral 13.423.

[Expediente personal de Pedro Fontanilla] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
 [Expediente de la SDM] (Archivo Histórico del Banco de España. Madrid).
 [Expediente personal de Bartolomé Pérez Casas] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).
 [Expediente personal de Benito García de la Parra] (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).
 Fondo Santos Yubero (Archivo Regional de la Comunidad de Madrid).
 Legado Pérez Casas (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid).
 Libro de actas de la SDM.

Fuentes musicales

- ARÍN, Vicente de y FONTANILLA, Pedro. *Ejercicios teórico-prácticos para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero*. Madrid: [s.n.], 1903.
 — *Ejercicios teórico-prácticos para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero. Realizaciones*. Madrid: [s.n.], 1903.
 — *Estudios de armonía: lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Curso primero*. Madrid: [s.n.], 1905.
 — *Estudios de armonía. Realizaciones del curso primero y curso segundo*. Madrid: [s.n.], 1910.
 BRULL, A. [et al.]. *El progreso musical: método completo de solfeo*. Madrid: Casa editorial y almacén de música José Campo y Castro, 1897.
 FERNÁNDEZ GRAJAL, Manuel. *Fundamento del pianista: nueva colección de ejercicios en posición fija* [...]. Madrid: Andrés Vidal hijo, 1876.
 — *Fundamento del pianista: segunda colección de ejercicios en posición fija y libre* [...]. Madrid: Faustino Fuentes, entre 1912 y 1920.
 GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Versión coral de Sesenta Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1947.
 LLANOS, Antonio. *24 solfeos de perfeccionamiento cuidadosamente graduados y arreglados* [...]. Madrid: Lastra, Fuentes y Asenjo, 1899.
 — *Compendio del solfeo o sea Método breve y fácil: dedicado a los aficionados españoles*. Madrid: José Campo, 1872.
 PÉREZ CASAS, Bartolomé, CAMPO, Conrado del, GARCÍA DE LA PARRA, Benito. *Tratado de armonía: armonía elemental*. Primera parte. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1927.
 — *Tratado de armonía: armonía elemental*. Segunda parte. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1928.
 — *Tratado de armonía*. Primera parte: Realizaciones. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1932.
 — *Tratado de armonía*. Segunda parte: Realizaciones. Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1955.
 TRAGÓ, José. *Escuela de piano*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, entre 1901-1920.

NUEVOS DETALLES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL COMPOSITOR FLORENCIO LAHOZ Y EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MARÍA CRISTINA

 Marta VELA*

 María Belén MARCOS SEGURA**

Resumen:

La llegada a Madrid del compositor Florencio Lahoz, procedente de Zaragoza, en el otoño de 1840, propiciaría su ingreso en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, donde el recién llegado deseaba perfeccionarse en las disciplinas de composición y piano. Con el paso del tiempo y, gracias a su éxito como músico y compositor de la famosa *Nueva jota aragonesa*, Lahoz no llegó a terminar sus estudios en dicho establecimiento ni fue profesor del mismo, aunque fue una figura sumamente querida y respetada a partir de su continuada labor musical en el Madrid isabelino y de su gestión de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Palabras clave: arte, música, jota, Florencio Lahoz, conservatorio, Madrid.

Abstract:

The arrival in Madrid of the composer Florencio Lahoz, from Zaragoza, in the autumn of 1840, would lead to his entry into the Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, where the newcomer wanted to perfect himself in the disciplines of composition and piano. With the passage of time and, thanks

* Marta Vela es profesora titular en la Universidad Internacional de La Rioja. Es autora de la investigación de la jota, aragonesa y cosmopolita, patrocinada por el Gobierno de Aragón, que se integra en la candidatura de la jota a Bien Inmaterial de la UNESCO, promovida el Ministerio de Cultura de España.

** María Belén Marcos Segura es flautista profesional. Tras licenciarse en el Conservatorio Superior de Málaga, compagina también su actividad docente con la investigación musical, mientras realiza su tesis doctoral en la Universidad de Granada.

to his success as a musician and composer of the famous Nueva jota aragonesa, Lahoz did not finish his studies at said establishment nor was he a teacher there, although he was an extremely loved and respected figure from his beginning and continued musical work in Elizabethan Madrid and his management of the Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Key words: *art, music, jota, Florencio Lahoz, conservatoire, Madrid.*

1. Introducción

Las últimas investigaciones¹ en torno a la figura del compositor Florencio Lahoz (1815-1868) inciden en su importancia como transcriptor para piano de la zarzuela de su tiempo (Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta y etc.), pero ya mucho después del que sería el mayor éxito de su carrera, la *Nueva jota aragonesa* (1840, 1841, 1848 y 1868), cuyo gran número de refundidos, propios y ajenos, denota el triunfo de la obra a la llegada del músico a Madrid en el otoño de 1840.²

La trayectoria de Lahoz en la Villa y Corte (1840-1868) tampoco puede entenderse sin su providencial relación con el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina —en la actualidad, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid—, aunque conviene aclarar algunos detalles sobre este tema, donde la escasa bibliografía sobre Lahoz ha sido en ocasiones inexacta o, directamente, incorrecta.

2. Llegada a Madrid

Dada la manifiesta escasez de información contemporánea al autor, es de vital importancia considerar las pocas referencias que manejamos, aunque compartan algunos de los datos referentes a Florencio Lahoz. Manuel Ovilo y Otero, editor, biógrafo y bibliógrafo, en su *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, apuntaba que:

Nació en Alagón, provincia de Zaragoza, el 11 de mayo de 1815, siendo hijo del famoso organista D. Miguel, conocido por el ciego de Alagón. Después de haber estudiado filosofía, y ya muerto su padre, se

¹ VELA, Marta. *La jota, aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta, 2022 y *La jota, aragonesa y liberal: Zaragoza, Madrid y París*. Zaragoza, Pregunta, 2024.

² VELA, Marta. *Jotas cosmopolitas de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2023.

dedicó del todo a la enseñanza de la música a fin de atender al sostenimiento de su familia.³

Mientras que, Baltasar Saldoni, un ilustre docente en el Real Conservatorio de María Cristina, en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868), recogía el testimonio de su hermano, Manuel Lahoz, también organista, en cuanto a los orígenes del compositor, su llegada a Zaragoza e instrucción en dos de las capillas más importantes de la época, San Pablo (la llamada «tercera catedral de Zaragoza») y la catedral del Salvador, popularmente conocida como la Seo:

D. Florencio Lahoz y Otal nació en la villa de Alagón, provincia de Zaragoza, el día 11 de mayo de 1815. A los ocho años de edad principió los estudios de música con su señor padre D. Miguel, organista de la citada villa, hasta cumplir los quince, en los que, hallándose ya bastante instruido en el solfeo y el piano, pasó a Zaragoza a continuarlos con D. Antonio Sanclemente, organista de San Pablo en dicha ciudad, y a quien suplía Lahoz varias veces tocando el órgano, estudiando a la vez la composición con D. Pedro N..., maestro de capilla de la Seo.⁴

Así como el inicio de sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María, con una detallada cronología por parte de su hermano Manuel:

Al poco tiempo de hallarse en Zaragoza, se dedicó a dar lecciones de piano con mucha honra y provecho, hasta que en 1840 pasó a Madrid a perfeccionarse en el piano, bajo la dirección del acreditado D. Pedro Albéniz (12 de este mes), maestro del Conservatorio, y la composición con el sabio D. Indalecio Fuertes (21 de noviembre). Entre las varias obras musicales escritas por Lahoz se hallan la popular *Jota aragonesa con 42 variaciones y cinco cantos*, cuya composición, como igualmente otras varias, dedicó a Albéniz; otra jota escribió también después con 36 variaciones y 12 melodías para cantarse con letra; una sinfonía a grande orquesta presentada en el Liceo de Madrid con motivo de concurso que tuvo lugar, varias misas a dos, tres y cuatro voces para pequeña y grande orquesta; tres zarzuelas, *Cleopatra*, *La aventura del Manzanares*; *La Pastora del Manzanares*; varias fantasías para piano sobre motivos de diferentes óperas; infinidad de walses, polkas, habaneras, redowas y gran número de melodías

³ OVILO Y OTERO, Manuel. *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX. Tomo II*. París: Librería de Rosa y Bouret, 1859, 43-44.j

⁴ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868, p. 311.

para piano, entre las que recordamos: *El dolor*, *La moribunda*, *El esclavo*, *El sauce*, etc., etc.⁵

Oriundo de la Villa de Alagón, en la Ribera Alta del Ebro, Florencio Lahoz llegó a Madrid en el otoño de 1840 con ánimo de perfeccionar la actividad que venía ejerciendo anteriormente, tras labrarse cierto nombre durante la década precedente en la capital aragonesa. Aunque aún se ignora si hubiese podido viajar a la corte antes de ese momento, ya no regresaría a su tierra natal más que de visita, dado el éxito que, aun durante su época de estudiante, tuvo en sus diversos desempeños artísticos.

No obstante, los comienzos debieron ser muy humildes para un joven forastero de veinticinco años que pidió la exención de la matrícula antes de hacer el examen de ingreso:

Florencio Lahoz, profesor de piano de Zaragoza a V. E. espone (*sic*): que ha venido a esta corte con objeto de perfeccionarse principalmente en la parte de piano y composición y, mediante a que el esponente (*sic*) carece de recursos para subvenir a los gastos que ocasiona la adquisición de los otros conocimientos: a V. E. suplica, se sirva admitirlo en el Conservatorio como alumno esterno (*sic*) sin retribución alguna, gracia que espera conseguir de la bondad de V. E.,

Madrid, 13 de octubre de 1840,
Florencio Lahoz, esponente (*sic*).⁶

Recibido en 14 de octubre de 1840,

D. Florencio Lahoz, profesor de piano de Zaragoza, según expone, pide ser admitido en el Conservatorio como alumno gratuito p[ara] perfeccionarse en el piano y composición.⁷

De esta manera, antes del examen, parece que pudo haber un informe favorable del director interino, José Manuel de Aranalde⁸ (en sustitución de Antonio Tenreiro), que no asumiría el cargo de director hasta 1842, ante la petición de Florencio Lahoz, apenas dos días después de la primera solicitud:

Madrid, 15 de octubre de 1840

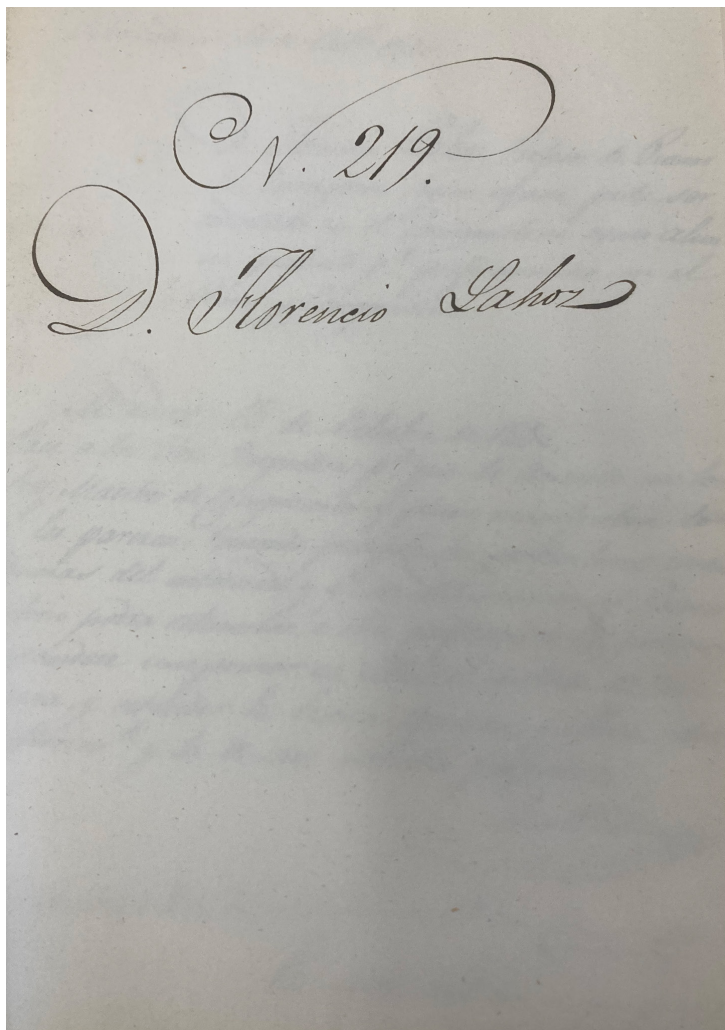
Pase a los señores inspectores p[ara] que, de acuerdo con los tres maestros de composición y piano manifiesten lo q[u]e les parezca, teniendo presente las particulares circunstancias del interesado y lo que su admisión en el

⁵ *Ibid.*, pp. 311-312.

⁶ Legajo 219, relativo a Florencio Lahoz, Archivo del RCSMM.

⁷ *Ibid.*

⁸ ESTEVE, Eva y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en *Revista Música del RCSMM*, Madrid, 2019.



Documento 1. *Legajo 219*, relativo a Florencio Lahoz⁹.

Conservatorio podría estimular a otros profesores de provincias, alegrándose uniformar en ellas el método de enseñanza, y extender la buena opinión pública del Conservatorio y la de sus maestros profesores,

Firma: Aranalde.¹⁰

⁹ Legajo 219.

¹⁰ Legajo 219.

Florencio Lahoz hizo el examen de ingreso ese mismo día, el 15 de octubre, ante un tribunal compuesto por el mismo Albéniz y el profesor de violín Juan Díez, con el siguiente resultado:

Madrid, 20 de octubre de 1840

En vista del encargo que V. E. se ha servido hacernos con fecha del 15 del corriente, hemos examinado a D. Florencio de Lahoz, y juzgamos que se halla en excelentes disposiciones para seguir su perfeccionamiento en las clases de composición y piano. Lo que tenemos el honor de poner en conocimiento de V. E. para los efectos convenientes.

Firmado: Pedro Albéniz y Juan Díez

Conforme: José de Arnalde.¹¹

El joven aragonés, «apreciado y querido como músico, no lo fue menos como hombre en sociedad»,¹² se inscribía entonces como alumno en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina más tarde de lo recordado por su hermano Manuel, para estudiar piano con Pedro Albéniz, sin constar el nombre del profesor de composición del que fue alumno, Indalecio Fuertes, Juan Díez o Ramón Carnicer, aunque pronto el recién llegado abarcaría otras disciplinas dentro del mismo centro.

3. Éxito de la Nueva jota aragonesa y fin de los estudios en el Conservatorio

Por aquel entonces tuvo lugar el inesperado éxito de la obra que Lahoz había traído de Aragón, la *Nueva jota aragonesa*, cuyos cantos, seguramente, recogidos de la Ribera Alta del Ebro, serían utilizados por numerosos compositores europeos a lo largo del siglo XIX —Glinka, Liszt, Mahler, Saint-Saëns, etc.—,¹³ dentro y fuera de España, sin que Lahoz tuviera conocimiento de que sus melodías hubiesen llegado a los confines del mundo occidental, de San Petersburgo a Nueva York.

Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos cuarenta y dos variaciones y coda compuesta para piano forte y dedicada a su maestro D. Pedro Albéniz por d. Florencio Lahoz: dicha jota se ha tocado (por su autor que es aragonés) con extraordinaria aplauso en las principales reuniones de

¹¹ *Ibid.*

¹² SALDONI, Baltasar, *op. cit.*, p. 309.

¹³ VELA, Marta. «¿Podría ser Florencio Lahoz el autor de los temas de jota aragonesa utilizados por Glinka y Liszt?». En *Quod Libet* n.º 79, 2023, pp. 57-90.



Documento 2. Lahoz, *Nueva jota aragonesa*
CSIC¹⁴.

esta corte siendo la única en su clase y se vende impresa a 14 rs. en Madrid en el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe núm. 15.¹⁵

En la primavera de 1842, Lahoz accedió a la clase de italiano del profesor Agustín de la Oliva y también a la de canto, con el famoso Francisco Frontera, popularmente conocido como Valldemosa por sus orígenes mallorquines —de hecho, en una de sus visitas a París, había sido él quien había recomendado el clima de las islas Baleares a George Sand antes de su infausta estancia durante el invierno de 1838 y 1839—:

Dese de alta en la clase de italiano al alumno D. Florencio Lahoz.
Madrid, 15 de marzo de 1842,

Aranalde.¹⁶

Dese de alta en la clase de Canto del Sr. Valldemosa al alumno D.
Florencio Lahoz, Madrid, 16 de marzo de 1842,

Aranalde.¹⁷

¹⁴ LAHOZ, Florencio. *Nueva jota aragonesa*. Partitura, ca. 1840, CSIC, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, signatura RESC/1031/32.

¹⁵ *El Castellano*, 11/III/1841, p. 4, y *El Eco del comercio*, 17/III/1841, p. 512.

¹⁶ Legajo 219.

¹⁷ *Ibid.*

Entre tanto, su actividad musical en la corte no dejaba de crecer. Se vio acentuada, además, por el estreno de obras de éxito, es decir, de zarzuela, en colaboración con otros compositores del momento.

Sabemos que en el Instituto Español se está ensayando una zarzuela con el título *LA PASTORA DEL MANZANARES*, poesía de D. Basilio Sebastián Castellanos; música de los profesores de la sección D. José Sobejano (padre), D. Mariano Soriano Fuertes, D. José Sobejano (hijo) y D. Florencio Lahoz. Según nos han informado, ha sido casi improvisada la música por el corto tiempo que se ha dado para componerla y, de consiguiente, sin pretensiones de ninguna especie.¹⁸

Pocos meses después, Lahoz fue uno de los profesores interinos de la clase de piano ante la ausencia de Albéniz (¿por enfermedad?):

D. Florencio Lahoz, que estaba como alumno de perfección en la clase de piano y quedó uno de los encargados de ella por la enfermedad y ausencia del maestro Pedro Albéniz, le a (*sic*) dejado una targeta (*sic*) en mi casa espresando se despide para Burgos. Ningún antecedente ni noticia he tenido de que se ausentara, ni por parte de aquel maestro se me ha indicado nada,

Madrid, 12 de mayo de 1842,
el director: José de Aranalde.¹⁹

Dos días antes, sin embargo, 10 de mayo de 1842, *La Iberia musical* anunciaba un gran concierto donde el pianista aragonés se presentaría en sociedad con una obra de su maestro, basada en el canto liberal por excelencia:

Tenemos entendido que el Conservatorio Nacional de Música dará muy en breve el concierto que indicamos en nuestro periódico. El segundo acto de la Cleonice, del Sr. Saldoni, las brillantes variaciones de piano sobre el *Himno de Riego* del Sr. Albéniz, tocadas por el Sr. Lahoz, y otras variaciones de violín parecen ser las piezas que se están ensayando con dicho objeto.²⁰

Y es que Lahoz, como Sebastián de Iradier, Antonio García Gutiérrez, —autor de *El trovador* (1836)—, y tantos otros artistas afincados en Madrid (como Albéniz y Carnicer, que habían estado exiliados antes de la muerte de Fernando VII), compartía también el ideario liberal que había apoyado de forma incondicional la causa constitucional durante los tiempos de la Guerra carlista (1833-1839).

¹⁸ *El Correo nacional*, 17/II/1842, p. 4, y *La Iberia musical*, 16/II/1842, p. 2.

¹⁹ Legajo 4-43-2.

²⁰ *La Iberia musical*, 10/V/1842, p. 2.

Por añadidura, Lahoz ostentaba una florida reputación como intérprete a los dos años de su llegada a Madrid, donde se evidenciaba la necesidad de constituir una compañía lírica estable al margen de los arreglos de urgencia habidos durante las esporádicas visitas de artistas como Giambattista Rubini (1841) o Paulina Viardot-García (1842).

Las señoras Villó y Lombia, y los señores Ramos y Barba parece son los encargados del desempeño de tan acreditado *spartito* de Donizetti – La dirección se ha confiado al joven maestro don Florencio Lahoz – Ignoramos si quedará constituida compañía lírica en este teatro.²¹

Hemos tenido el singular placer de asistir al ensayo de la ópera *Lucrecia* en el Teatro de la Cruz, y decimos singular, porque desde el primer cantante hasta el último corista son españoles, y españoles que desempeñan esta ópera tan bien o, mejor, que pueda desempeñarla una buena compañía italiana [...] La dirección está encargada al Sr. Lahoz y en ella sostendrá la buena reputación que tiene en esta corte. En fin, vamos a ver una ópera hecha por españoles (y algunos de ellos principiantes), y el público verá de qué son capaces nuestros compatriotas sin apoyo, sin recompensa y sin protección, aunque le pese a los necios. M. S. F. [Mariano Soriano Fuertes].²²

Al año siguiente, en 1843, Lahoz empezó a publicar nuevas obras al margen de la obra que había triunfado en Madrid desde 1840, la *Nueva jota aragonesa* que sería imprimida sucesivamente, por los mejores almacenes de música de la capital, Salazar, Lodre y Carrafa:

El sábado 28 de enero tuvimos el gusto de asistir al concierto que bajo la dirección de nuestro consocio D. Florencio Lahoz, se celebró en casa del señor brigadier D. Ignacio López Pinto. La función se inauguró con una fantasía para piano, arreglada a cuatro manos sobre motivos de la *Lucía* [*di Lammermoor*] por el mismo Sr. Lahoz, y ejecutada por él y por la señorita de Guitarte, siendo la primera vez que ésta mostraba su habilidad artística en una reunión, circunstancia que le valió merecidos aplausos, tanto por esto, como por la soltura y brillantez con que supo ejecutar la parte que le tocaba en la bella composición de su compañero. Siguió a continuación al aria del *Belisario* cantada por el Sr. Sínico, del cual es escusado (*sic*) decir que la desempeñaba perfectamente.²³

A continuación, insertamos la poesía que con el título de *AYES DE LA INQUISICIÓN* ha sido puesta en música por nuestro laborioso y digno con-

²¹ *El Eco del Comercio*, 30/VII/1842, p. 4.

²² *La Iberia musical*, 31/VII/1842, p. 3.

²³ *El Anfitrión matritense*, 5/II/1843, p. 4.

socio Don Florencio Lahoz, habiéndonos movido a verificarlo la circunstancia de no haber podido tener cabida todas sus estrofas en la entrega musical a que se refiere. El autor de esta poesía, el brigadier D. Ignacio López Pinto, la compuso el año 1818 estando encerrado en uno de los calabozos de la inquisición de Murcia.²⁴

Observamos, por tanto, a Lahoz, como un exitoso compositor y pianista durante sus años de estudios en Madrid cuando el desempeño del oficio de músico no era nada fácil en la época, como tampoco lo es en la actualidad. Dadas las enormes dificultades para vivir del noble arte de la composición musical en el Madrid isabelino —incluso, del género operístico italiano—, diversos compositores compaginaban su labor con la docencia en el Conservatorio, como Carnicer, Saldoni, Albéniz o el más internacional de todos ellos con el tiempo, Iradier:

Un maestro compositor en España no tiene recurso de ningún género para hacerse conocer por medio de la ejecución de sus obras: porque subsiste de las lecciones que son el ganapán; [...] porque se dan pocos conciertos de pago; porque no hay editores que tomen las obras, aunque sean canciones o vales, y den dos reales por la propiedad.²⁵

En este sentido, el caso de Lahoz representa una extraordinaria excepción, dado que fue compositor de éxito mucho antes que profesor del Conservatorio, a la par que su reputación crecía en los salones de la corte:

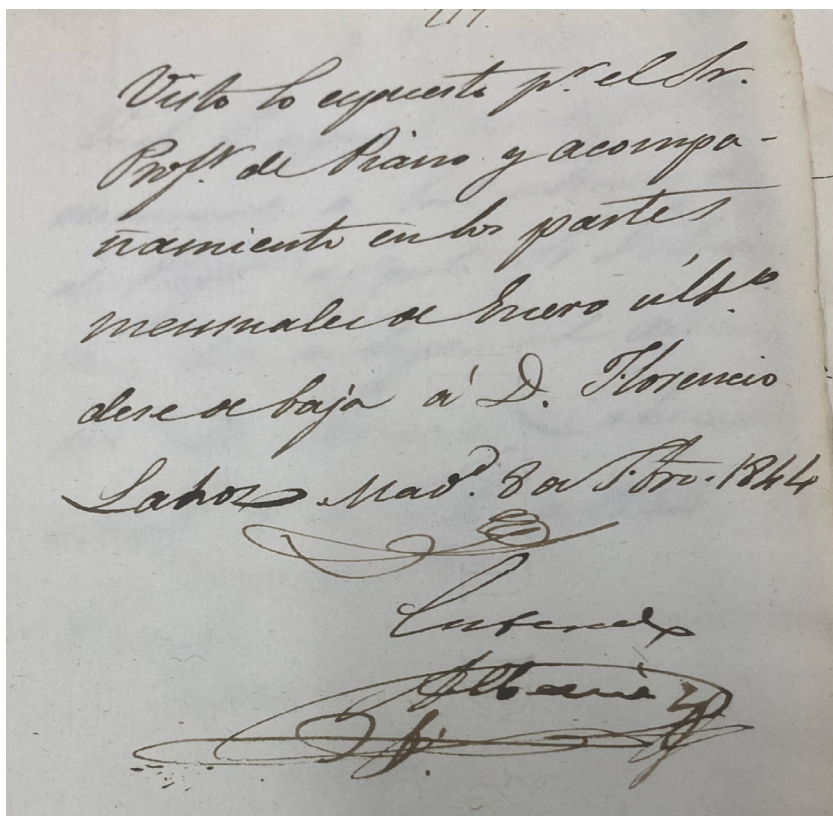
Entre los bailes nacionales de nuestro país, la Jota y el Fandango son los más populares (...) El joven (*sic*) profesor de piano, don Florencio Lahoz, que publicó hace ya algún tiempo una jota que tanta aceptación tuvo en toda España, acaba de componer y publicar otra más fácil que aquella, y que en nuestro concepto deberá adquirir no menos fama.²⁶

Sin embargo, todavía se duda de que Lahoz terminase sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristiana. Todo indica que sus obligaciones familiares, por un lado, y su prometedora carrera de músico profesional, por el otro, dieron fin a sus estudios de manera prematura, en el otoño de 1844, apenas cuatro años después de su llegada a Madrid, como se puede observar de la contestación de Lahoz al requerimiento del director.

²⁴ *El Anfitrión matritense*, 27/III/1843, p. 4.

²⁵ ESPÍN Y GUILLÉN, Joaquín en *La Iberia Musical y Literaria*, 16/III/1845, p. 4.

²⁶ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo en *La España*, 18/VI/1848, p. 4.



Documento 3. Legajo 219, relativo a Florencio Lahoz²⁷.

Excmo. señor Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el profesor de la clase de italiano, hace saber a V. E. presente, como los alumnos y alumnas siguientes, Don Florencio Lahoz, Tomás Cortina y Manuel Soler, así como también Dña. Amalia Inglés y Máxima Caritón, parece que no podrán asistir, aunque ninguno de ellos lo haya dicho, pues casi todos, a excepción de Soler, hace cuatro o cinco meses que faltan, lo que pone en conocimiento de V. E. por su gobierno, y disponga lo que guste, Agustín de Oliva y Moruni,

Madrid, 1 de febrero de 1844. Dada de baja.²⁸

Don Florencio Lahoz, alumno de este Conservatorio, ha faltado a la clase de composición en el mes de marzo, de cuya inasistencia se da el aviso, no

²⁷ Legajo 219.

²⁸ Legajo 219-385-910-128-952.

sólo para gobierno de los interesados, sino también para que a continuación se espresé (*sic*) la causa que la ha motivado. No se permitirán faltas continuadas sin motivo legítimo, pues perjudican al crédito del Conservatorio y al adelanto de la enseñanza, que no debe interrumpirse hasta la conclusión de la carrera, obligándose a ello todos los alumnos. Éstos, a sus familias, tienen obligación de avisar al maestro de la clase el motivo de faltar a ella, en inteligencia de que no se admitirán excusas (*sic*); y en caso de repetir las faltas serán despedidos del establecimiento. Se remitirá la contestación al mismo Conservatorio en el día de mañana precisamente,

Madrid, 8 de junio de 1844,

el Director, José de Aranalde.

Excmo. Dtor: la necesidad de sostener una familia numerosa que no cuenta con otros medios de subsistencia que los que puedo.²⁹

Finalmente, fue dado de baja como alumno del Conservatorio en un escrito firmado por el director Aranalde: «visto lo apuntado por el Sr. Prof. de Piano y acompañamiento en los partes mensuales de enero último dese de baja a D. Florencio Lahoz. Madrid, 8 de octubre de 1844».³⁰

4. ¿Florencio Lahoz, profesor del conservatorio?

Sin duda, Ovilio y Otero habría de referirse al periodo de ausencia de Albéniz, en que Lahoz se encargó de la clase de piano, aunque es más dudoso es que fuese con un nombramiento ¿provisional? de súper numerario, dado que no consta documentación alguna sobre este particular.

Vino el Sr. Lahoz a Madrid y entró en el Real Conservatorio de Música, logrando muy en breve ser uno de los discípulos más aventajados y predilectos del célebre maestro compositor Albéniz. Al cumplir un año fue nombrado profesor súper numerario en la misma clase de aquél, cuyo cargo desempeñó por espacio de otros dos, dedicándose desde aquella época a la composición de sus obras que le han valido algunas distinciones y una reputación en los profesores más notables de su atención en esta corte.³¹

No obstante, Lahoz optó a la plaza de su antiguo maestro Albéniz, que moriría en 1855, cuya vacante fue ofertada por el Ministerio de la Gobernación, el 13 de junio de 1854. A sabiendas de que «no es suficiente un solo profesor

²⁹ Legajo 219.

³⁰ *Ibid.*

³¹ OVILO Y OTERO, Manuel, *op. cit.*, p. 43.

para el servicio que reclama esta clase», se presentaron al examen los señores «Guelbenzu,³² Mendizábal,³³ Miró,³⁴ Lahoz y Moré», con el siguiente resultado:

En la vacante del Sr. Albéniz, la junta por unanimidad convino,
1 °, en el Sr. Mendizábal, que reúne las circunstancias de haber estado reemplazando al profesor Albéniz en sus ausencias y enfermedades, y la de haber prestado otros servicios al establecimiento,
2 °, en que los aspirantes Dn. Juan Guelbenzu y Dn. José Miró debían obtener una preferencia sobre los otros.³⁵

Y, de hecho, en la *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, encargada por el Ministerio de Fomento en 1892, con motivo de la Exposición Universal de la Música y del Teatro de Viena, el nombre de Florencio Lahoz no aparece mencionado entre el abundante profesorado que integraba tan grueso volumen desde 1839.

De cualquier modo, Lahoz era un nombre habitual de la música matritense, junto a otras ilustres figuras de la época, en ocasiones de tribunales y prueba de acceso:

CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. Concursos públicos de 1863.

Empezaron los concursos de que nos vamos a ocupar el día 19 de junio, por la enseñanza de solfeo. Componían el jurado los señores de la Vega, presidente, don Rafael Hernando, secretario; y don Hilarión Eslava, don Emilio Arrieta, don Lázaro Puig, don Antonio Romero, don Camilo Mellers, don Nícomedes Fraile, don Pedro Herrero, don José Sobejano, don Florencio Lahoz y don Antonio Sos, vocales. Concurrieron diez alumnas y diez alumnos.³⁶

También aparece presente en todo tipo de acontecimientos musicales dados en Madrid, sobre todo, en el acompañamiento de cantantes:

8 de octubre [1847] —Museo—. Concierto a beneficio de la señorita Amalia Anglés, alumna del Conservatorio de María Cristina. Cantó piezas

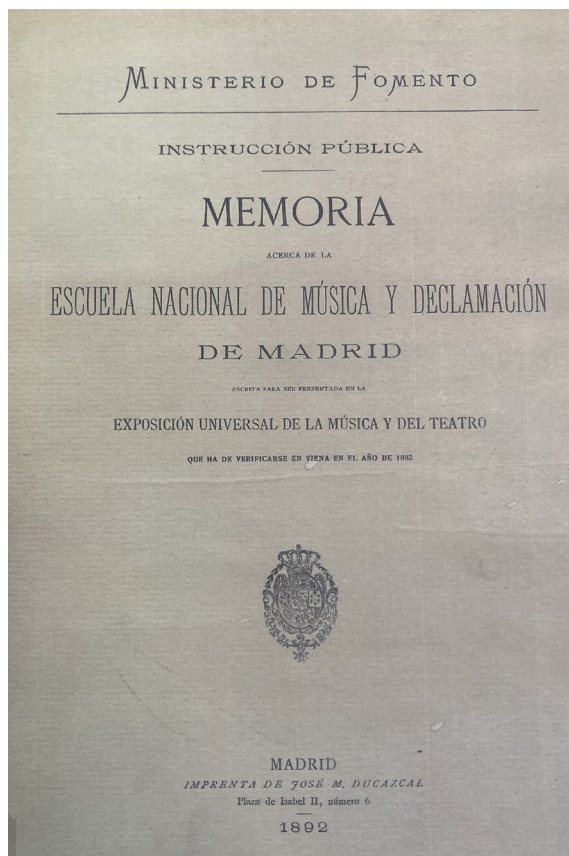
³² Juan María Guelbenzu Fernández (Pamplona, 1819-Madrid, 1886) fue, sobre todo, pianista al servicio de la Casa Real en Madrid y organista de la Real Capilla.

³³ Manuel Mendizábal de Sagastume (Tolosa, 1817-Madrid, 1896) fue pianista, compositor y profesor de música en el Real Conservatorio de Música y Declamación.

³⁴ José Miró y Anoria (Cádiz, 1815-Sevilla, 1878) fue compositor, pianista y profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, después de largas temporadas de gira por Europa.

³⁵ Legajo 9-60.

³⁶ *La Iberia*, 12/VII/1863, p. 3.



Documento 4. *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1892)³⁷.

de ópera y la acompañó Florencio Lahoz. La Anglés era una muchacha de grandes esperanzas; pero murió muy joven. Florencio Lahoz tenía íntima amistad con nuestro padre y le vimos tocar muchas veces el piano en casa; sin sobresalir brillantemente en el mecanismo, poseía el don de conmover a los oyentes con la dulzura de su interpretación.³⁸

Pero también parece que pudo alentar la carrera de diversos músicos en ciernes, como la de un jovencísimo Sarasate:

³⁷ *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Ministerio de Fomento, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, portada. Archivo del RCSMM.

³⁸ CAMBRONERO, Carlos. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. En *La España Moderna*, Madrid: La España Moderna, 1913, p. 12.

Anoche oyó al niño Romero y se quedó admirado. Estando en casa llegó Lahoz, vestido ya para ir a un concierto, pero al oír al niño se sentó al piano y le acompañó la fantasía de *Foscari*; el hombre se quedó asombrado y enseguida me pidió por favor, que aunque comprendía que una alhaja así no se le confía a nadie, se lo dejase llevar al concierto; en efecto, lo llevó y fue la admiración de la concurrencia, conviniendo que, cuando tocaba, no era un niño, sino un hombre de muchísima inteligencia.³⁹

Lahoz fue también el introductor de obras de moda en España por primera vez, procedentes de Europa, como *El trovador* de Verdi, ópera inspirada, a su vez, en un famoso autor de la corte isabelina, el ya aludido García Gutiérrez.

Aguinaldo filarmónico de 1853, compuesto por don Florencio Lahoz: se halla de venta a 8 rs. en el gran almacén de música y pianos de Martín Salazar, proveedor de S. M., Bajada de Santa Cruz, núm. 3. El favorable éxito que han obtenido los de los años anteriores ha impulsado a su autor a publicar éste, que se compone de una polka-mazourka de *Luisa Miller*, un *schottisch* de la linda zarzuela del señor Arrieta *La Estrella de Madrid*, y una polka-vals del *Trovador*, ópera de Verdi, que está obteniendo un asombroso resultado en los teatros de Italia, y que se va a ejecutar en el Teatro Real de esta corte.⁴⁰

Florencio Lahoz no fue profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, pero sí tuvo un papel providencial, pocos años antes de su muerte, en una de las más importantes sociedades musicales del momento. Tras disolución del Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1851, fruto de las continuas crisis financieras, nació, bajo la protección de la monarquía isabelina, una nueva sociedad artística «por la cual es de esperar que lleguen muchos de nuestros profesores a procurarse una posición de intereses que les asegure una decorosa vejez».⁴¹ Una Real Orden del gobierno, del 1 de octubre de 1858, autorizaba la constitución legal de tal institución, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, el 24 de junio de 1860, con el objetivo de «socorrer en la desgracia a los socios de número», es decir, a «todos los artistas músicos españoles o extranjeros [miembros] domiciliados en España»⁴², cuyo capital gestionaría Lahoz hasta el día previo a su muerte:

³⁹ Carta de Javiera Navascués a su esposo, Miguel de Sarasate en 1854, en ALTADILL, Julio. *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909, p. 11.

⁴⁰ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 23/XII/1853, p. 4.

⁴¹ En la larga lista de socios de número, Eslava tenía el número dos; Valdemossa, el cuatro, Lahoz el dieciséis, Barbieri el treinta y tres, y Saldoni el treinta y nueve. Más tarde se unirían otros músicos ilustres como Adelina Patti con el 360, Pablo Sarasate con el 1134 y Tomás Bretón, con el 1143.

⁴² José de Inzenga en *Gaceta musical de Madrid*, 2/I/1855, p. 1.

Nosotros le molestamos no pocas veces para sacar apuntes de los libros de nuestra *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos* que, como secretario que era de la contabilidad de la misma, estaban en su poder. La expresada sociedad es deudora a Lahoz de lo mucho que trabajó y se afanó en pro de los intereses de la misma.⁴³

De tal forma, la primera orquesta profesional de España se constituía en el seno de dicha institución, bajo el liderazgo de Barbieri, Chueca y Gaztambide, con sede en el Teatro Real.⁴⁴ De hecho, Barbieri y Lahoz mantuvieron una relación de respeto mutuo en torno a la gestión de la sociedad y la orquesta, no sólo a causa de los cobros y administración de las cuotas, sino también de la gestión de músicos para conciertos varios:

Hoy 14, a las 7 de la mañana [¿1867?]

Amigo Paco: ayer ha estado nuestro amigo Monasterio en casa y, no habiéndome encontrado, me dejó una cartita en la que me encarga que saque una nota de los coristas que sean socios y te la remita lo antes posible. He mirado la lista de los socios uno por uno y no he encontrado más que el número 146.- Moreno, corista del Teatro Real, y los números: 116.- Andreu, bajo en San Ysidro y 535.- Pastor, bajo también. Estos dos no están en la categoría de coristas pero creo pueden servir para ello. Los demás, todos están puestos como maestros de canto, cantantes de *primo cartello*, etc., etc. Att. Despachada, pues, esta comisión con mi actividad acostumbrada y te la comunico para los fines convenientes. Adiós; ponme a los pies de tu mamá y hermana, tu amigo,

Florencio Lahoz.⁴⁵

Hoy lo de Julio [1867]

Amigo Paco: como no puedo parar a verte a las horas en que estás en casa, te envío con mi hijo Eduardo 6 anuarios y el recibo de Bernardo de 2/1 por el que no se le puede dar un alcance,

tuyo,
Lahoz.⁴⁶

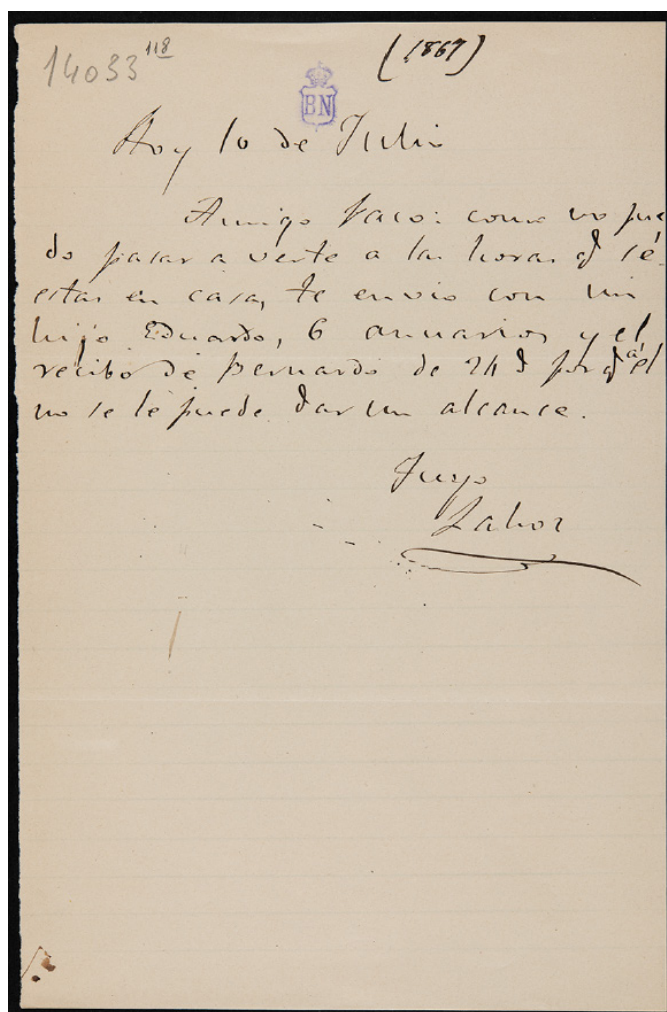
En 1867, en vísperas de su inesperada muerte al año siguiente, la memoria de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos reflejaba una gran gestión económica gracias a los esfuerzos de Florencio Lahoz:

⁴³ SALDONI, Baltasar, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁴ La orquesta de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos fue antecedente de la Sociedad de Conciertos y, ésta, a su vez, de la Orquesta Sinfónica de Madrid, orquesta titular hasta la actualidad del Teatro Real de Madrid.

⁴⁵ *Correspondencia de Francisco A. Barbieri* [Manuscrito]: 14033-117, BNE.

⁴⁶ *Correspondencia de Francisco A. Barbieri* [Manuscrito]: 14033-118, BNE.



Documento 5. Nota de Florencio Lahoz a Francisco Barbieri (1867)⁴⁷.

Todo lo recaudado directamente de los socios de número en el sé-
 timo año ha importado 15.563 rs. 40 cents., y a 15.000 reales asciende
 ya la renta establecida; de lo que resulta que desde ahora las cuotas que
 satisfacen los que tienen derecho a los beneficios sociales, producirán ya el
 100 por 100 anual como *minimum*, escapándose todo cálculo el *máximum*
 que alcanzarán por las fabulosas proporciones de semejantes consecuencias.

⁴⁷ *Ibid.*

Siendo de advertir, que es el séptimo año social en el que, con escepcion (*sic*) del cuarto, aparece la recaudación por dicho concepto con más notable aumento, merced al nunca bien ponderado celo que en la gerencia de todos los negocios de contabilidad sigue desplegando el secretario de esta sección, Sr. D. Florencio Lahoz, que merece el aprecio de la sociedad, sobre todo por los incansables esfuerzos que practica para hacer efectivo el cobro de las cuotas mensuales, en cuya importantísima atención le han secundado con especial esmero en las provincias los socios corresponsales D. José Jurch, de Barcelona; D. Vicente Creveá, de Alicante; D. Silverio López Uriá, de Sevilla; y D. Leopoldo Martín, en las Islas Baleares.⁴⁸

Lahoz murió de manera repentina en la madrugada del 25 de abril de 1868, en la calle del Fomento 17, en un edificio donde habían vivido, antes que él, dos ilustres literatos, Leandro Fernández de Moratín y Benito Pérez Galdós.

Amante y correspondido como el que más en su familia, gozaba de una gran simpatía y estimación en todos sus amigos y profesores, que tenían en él un sincero y leal compañero, dispuesto siempre a complacer a todos los que tenían necesidad de sus servicios.

La expresada sociedad es deudora a Lahoz de lo mucho que trabajó y se afanó en pro de los intereses de la misma, cómo se ve en la Memoria inserta en el Anuario del año VII de la propia *Sociedad*, y cuya excelente Memoria, redactada y leída el día 11 de mayo de 1868 a la junta general por nuestro amigos don Rafael Hernando (31 de mayo) como secretario general, recomendamos vivamente a nuestros lectores.⁴⁹

6. Conclusión: memoria y legado

Así pues, la trayectoria de Florencio Lahoz no puede concebirse sin la intervención del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, hoy Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde cursó estudios entre el 20 de octubre de 1840 y el 8 de octubre de 1844.

Pese a que Lahoz nunca supo del tremendo impacto de las melodías de su *Nueva jota aragonesa* fuera de España, probablemente, tras la difusión de Pauline Viardot-García desde París,⁵⁰ la huella de su legado ha permanecido en discretas alusiones diseminadas por la enorme profusión de literatura decimonónica con respecto a la época isabelina.

⁴⁸ *Revista y gaceta musical*, 7/VII/1867, p. 2.

⁴⁹ SALDONI, Baltasar, *op. cit.*, p. 312.

⁵⁰ VELA, Marta, «Pauline Viardot-García, embajadora de la jota cosmopolita». En *Ritmo*, n. 94, 2023, p. 75.

Fue con respecto al doble enlace entre Isabel II y su doble primo, Francisco de Asís, y el de la infanta Luis Fernanda con el duque de Montpensier, hijo de Luis Felipe de Orleans, cuando la figura de Florencio Lahoz volvió a brillar como compositor de la obra de moda, en un momento de hibridación entre la ópera italiana sembrada en España por Rubini, Pauline Viardot-García y Liszt, y la música popular española que Manuel García luciese a ambos lados del Atlántico para provecho de Iradier y de otros compositores, cuyas jotas habrían de llevar a Madrid en honor de la soberana.⁵¹ Como en los tiempos de la guerra carlista, la jota aragonesa se erigía en estandarte de la orgullosa monarquía constitucional⁵² y, por ende, del ideario liberal que habría de colmar el ansia de libertad de un pueblo a salvo de las tinieblas del oscurantismo en una suerte de religión artística plena, según narraría un famoso cronista republicano tantos años después:

Los maestros incipientes, como Oudrid, solían agregarse al coro entusiasta de la pandilla musical, ya en el estrecho café de Amato, ya en el del Príncipe o en la pastelería de Lhardy, y lo propio hacía el más joven de los tenores italianos de la compañía del Circo, Enrique Tamberlick, que aquel año había hecho su debut con *Parisina d'Este*. Los conciertos privados en casa de Soriano Fuertes estrechaban las amistades, enardecían y exaltaban la fe de la religión musical: allí Oudrid, excelente pianista, daba las primicias de la *Jota aragonesa con variaciones*⁵³ y de la *Fantasia sobre motivos de Maria di Rohan*.⁵⁴

⁵¹ Louis Moreau Gottschalk, procedente de Louisiana, y José White, procedente de Cuba, habían pasado por la corte madrileña ofrendando a Isabel II una jota aragonesa en su honor, refundida igualmente de obras anteriores, cuyos orígenes parecen remitir a la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz. Tanto *La jota aragonesa Op. 14* (1851) de Gottschalk, en Mi bemol mayor, con evidentes reminiscencias de Iradier y Viardot-García, como la *Jota aragonesa Op. 5* (1863) de White, en Re mayor, referendaban el gusto por el género en la corte isabelina sobre obras ya muy escuchadas en Madrid. De hecho, es muy plausible que la jota aragonesa llegase a Cuba gracias a Julien Fontana, amigo de la juventud de Chopin, perteneciente a su círculo parisino junto a Liszt, George Sand o Pauline Viardot-García. Fontana llevó hasta allí su propia *Jota aragonesa*, perteneciente a una *suite* pianística llamada *La Havanne: Fantaisie sur des motifs Américains et Espagnols Op. 10*, estrenada el 27 de julio de 1844 en La Habana, tras su llegada a la isla pocas semanas antes, aunque no sería publicada en París hasta 1845, en la *Revue et gazette musicale de Paris* de Schlensinger, el editor de Chopin en Francia.

⁵² VELA, Marta. «Liberal y borbónica: la jota aragonesa como emblema de la nación española durante la era decimonónica». En *Revista AV NOTAS*, n. 18, 2025, pp. 9-38.

⁵³ Ambas obras de Lahoz, la *Nueva jota aragonesa* (1840-1841) y la *Fantasia de Maria di Rohan* (184?), aunque es difícil determinar si la obra de inspiración operística del texto mencionado pertenece al propio Lahoz o a Oudrid. La jota aludida por Galdós, necesariamente, ha de ser la de Lahoz en la interpretación de Oudrid, quien no publicaría su *Nueva jota aragonesa* hasta febrero de 1850. La *Maria de Rohan* de Oudrid se anunciaba el 19 de julio de 1845 en el *Nuevo avisador...*, mientras que la *Maria di Rohan* de Lahoz se mencionaba con la publicación de otra transcripción de *I masnadieri* en 1849. En cualquier caso, Galdós refiere las obras que estaban de moda en la época, es decir, que debían haber sido compuestas y publicadas antes de 1846.

⁵⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Bodas reales*. Versión digital en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bodas-reales-0/html/ff40a8f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>

Así refrenda Galdós la figura de Florencio Lahoz en el Madrid isabelino de la mano de su famosa *Nueva jota aragonesa*.

7. Referencias bibliográficas

- ALTADILL, JULIO. *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909.
- BARBIERI, FRANCISCO. *Correspondencia de Francisco A. Barbieri* [Manuscrito]. 14033-117, BNE.
- CAMBRONERO, CARLOS. «Crónicas del tiempo de Isabel II». En *La España moderna*, Madrid: La España moderna, 1913.
- ESTEVE, EVA y PLIEGO DE ANDRÉS, VÍCTOR. «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid». En *Revista Música del RCSMM*, Madrid, 2019.
- Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1892). Ministerio de Fomento, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.
- OVILO Y OTERO, MANUEL. *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX. Tomo II*. París: Librería de Rosa y Bouret, 1859.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Bodas reales*. Versión digital en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bodas-reales-0/html/ff40a8f2-82b1-11d1-acc7-002185ce6064_2.html>.
- SALDONI, BALTASAR. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- VELA, MARTA. *La jota, aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta, 2022.
- Jotas cosmopolitas de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2023.
- «Pauline Viardot-García, embajadora de la jota cosmopolita». En *Ritmo*, n. 94, 2023.
- «¿Podría ser Florencio Lahoz el autor de los temas de jota aragonesa utilizados por Glinka y Liszt?». En *Quod Libet*, n. 79, 2023, pp. 57-90.
- La jota, aragonesa y liberal: Zaragoza, Madrid y París*. Zaragoza: Pregunta, 2024.
- «Liberal y borbónica: la jota aragonesa como emblema de la nación española durante la era decimonónica». En *Revista AV NOTAS*, n. 18, 2025, pp. 9-38.

8. Hemeroteca

- El Castellano*, 11/III/1841, p. 4.
- El Eco del comercio*, 17/III/1841, p. 512.
- El Correo nacional*, 17/I/1842, p. 4.
- La Iberia musical*, 16/I/1842, p. 2.
- La Iberia musical*, 10/V/1842, p. 2.
- El Eco del Comercio*, 30/VII/1842, p. 4.
- La Iberia musical*, 31/VII/1842, p. 3.
- El Anfión matritense*, 5/III/1843, p. 4.
- El Anfión matritense*, 27/II/1843, p. 4.
- La Iberia Musical y Literaria*, 16/III/1845, p. 4.
- La España*, 18/VI/1848, p. 4.
- La Iberia*, 12/VII/1863, p. 3.
- Gaceta musical de Madrid*, 2/I/1855, p. 1.
- Revista y gaceta musical*, 7/VII/1867, p. 2.

A TRAVÉS DEL ESPEJO: *Trío* (2001) PARA VIOLÍN, CHELO Y PIANO DE JESÚS TORRES (1965)

 Juan Carlos GARVAYO MEDINA*

Resumen:

Jesús Torres (Zaragoza, 1965) es, sin duda, uno de los compositores españoles más importantes de su generación. Dentro de su amplio catálogo, destaca su especial dedicación a la música de cámara. Su *Trío* (2001) para violín, violonchelo y piano es una de sus obras camerísticas más difundidas gracias a la labor del Trío Arbós —conjunto de cámara fundado en Madrid en 1996— que la estrenó, la ha interpretado decenas de veces y la ha grabado en disco en tres ocasiones. El *Trío* es un soberbio ejemplo de la primera época de madurez compositiva de Torres; en una brillante simbiosis entre fondo y forma, su compleja ideación estructural en forma de espejo convive con un apabullante caudal de intuición musical, mediante un brillante tratamiento instrumental que exige virtuosismo de altos vuelos por parte de los intérpretes. El presente trabajo tiene como finalidad reclamar la importancia de esta obra dentro del repertorio español e internacional para trío con piano. Para ello, partimos de su origen y contexto histórico, hasta llegar a un análisis descriptivo de su forma y contenido musical.

Palabras clave: Jesús Torres, música de cámara, música española, trío con piano, Trío Arbós.

Abstract:

*Jesús Torres (Zaragoza, 1965) is, without doubt, one of the most important Spanish composers of his generation. Within his extensive catalogue, his special dedication to chamber music stands out. His *Trio* (2001) for violin, cello and piano is one of his most widely performed chamber works, thanks to the work of the Trío Arbós —a chamber ensemble founded in Madrid in 1996— which*

* Catedrático de Música de Cámara del RCSMM, Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pianista fundador del Trío Arbós y Doctor *cum laude* en Educación por la Universidad Autónoma de Madrid.

premiered it, has performed it dozens of times and has recorded it on disc on three occasions. The Trío is a superb example of Torres' first period of compositional maturity; in a brilliant symbiosis between form and substance, its complex structural ideation in a mirrored form coexists with an overwhelming wealth of musical content, through a brilliant instrumental treatment that demands high virtuosity from the performers. The present work aims to reclaim the importance of this work within the Spanish and international repertoire for piano trio. To this end, we trace its origin and historical context and we end with a descriptive analysis of its musical form and content.

Key words: *Jesús Torres, Chamber music, Spanish music, piano trio, Trío Arbós.*

Introducción

Desde su fundación en 1996, el Trío Arbós ha contribuido de manera notable a ampliar el repertorio internacional para trío con piano a través de una intensa y estrecha colaboración con los compositores de nuestro tiempo. Alrededor de un centenar de estrenos —la mayoría dedicados a esa formación— así lo demuestran. Un ejemplo paradigmático de esta relación compositor-intérprete es la que surge en los inicios del trío con el compositor Jesús Torres. El estreno en 2001 de su *Trío* (2001), sus numerosas interpretaciones públicas posteriores y las tres grabaciones realizadas, fueron el inicio de una fructífera simbiosis artística que, a día de hoy, sigue vigente.

1. Antecedentes y génesis de la obra

Creo que fue a principios de 1996 cuando tuve mi primer encuentro con Juan Carlos Garvayo, unos días antes habíamos tenido una conversación por teléfono donde él me proponía la interpretación de alguna obra mía para piano. Recuerdo haberle preguntado qué es lo que había interpretado del repertorio contemporáneo y él me contestó que conocía muy bien a Messiaen y Boulez. Mi acercamiento a él fue inmediato porque estos compositores eran, por lo menos en ese momento, los que más me interesaban. El día que nos conocimos personalmente me habló muy ilusionado de la creación del Trío Arbós [...] y ya por aquel entonces me propuso que escribiera una obra para ellos. [...] Tuvieron que pasar varios años hasta que yo me convenciera para escribir una obra de formación instrumental tan clásica y en la que yo no me encontraba a gusto. Ahora pienso sencillamente que en

esos momentos yo no estaba con suficiente madurez como para enfrentarme a una pieza de estas características.¹

Las reservas iniciales de Torres se insertan dentro de una tendencia común a muchos compositores de la segunda mitad del siglo xx para los cuales, el peso histórico del repertorio para trío con piano representaba un lastre opuesto a su afán por crear un nuevas sonoridades a través de combinaciones instrumentales inéditas.² Sin embargo, cuatro años más tarde de esta declaración, la oportunidad surge gracias a la consecución del Premio de Composición del Colegio de España en París. En una carta fechada el 3 de noviembre de 2000, Luis Racionero, entonces director del Colegio de España en París, comunicaba oficialmente a Jesús Torres la obtención del premio dotado económicamente con 700.000 pesetas bajo la condición de «entregarnos una obra de características a convenir».³ En las bases de este concurso «el premiado se compromete a entregar al Colegio de España una obra que será programada en París y en una ciudad de España en un plazo no superior a dos años».⁴

En la portada del manuscrito del *Trío* de Jesús Torres⁵ figura como fecha de inicio de composición de la obra el día 19 de diciembre del año 2000. Esta fecha probablemente se refiere a la preparación del cuaderno que contiene la obra y a la ideación de su estructura; sin embargo, en la primera página de la obra aparece como fecha de inicio el 24 de diciembre del año 2000 a las 19:48 horas. La conclusión del primer borrador de la obra se fecha el día 21 de marzo de 2001 a las 17:28 horas. La relativa fluidez (tres meses) en la composición de una obra tan compleja como este trío se hace posible gracias a la rigurosa planificación estructural diseñada por Torres. Una planificación que se hace evidente en la propia ordenación física del manuscrito en la que todas las secciones de la obra así como su contenido interno están milimétricamente concebidas y trazadas. También hay que tener en cuenta la experiencia adquirida en la composición de otras obras de cámara anteriores cuya instrumentación incluye instrumentos de cuerda y piano: Nos referimos a *Fugace* (1997) para

¹ TORRES, Jesús. *Décimo aniversario del Trío Arbós*. En Aula de (Re)estrenos (29-03-2006), p. 5. Fundación Juan March. Copia archivada disponible en <<https://cdndigital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:5390/datastreams/OBJ/content?p=2020-07-21T11:18:38.191Z>> [consulta: 23-12-2024].

² SMALLMAN, Basil. *The piano trio*. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 171.

³ RACIONERO, Luis. Carta. (03-11-2000). Archivo personal de Jesús TORRES. En línea. En: colesp.org.

⁴ *Bases del Premio de composición musical Colegio de España de París*. Disponible en: <<http://www.colesp.org/index.php/es/tiiki/154>> [consulta: 22-12-2024].

⁵ TORRES, Jesús. *Trío*. Manuscrito. Archivo personal de Juan Carlos GARVAYO. En la primera página figura la siguiente inscripción autógrafa del compositor: «Manuscrito original de mi *Trío* escrito para el Trío Arbós. Regalo para mi querido amigo J.C. Garvayo. Madrid, 22-12-2016».

flauta, violín, violonchelo y piano; y *Episodios* (2000) para flauta clarinete, violín, violonchelo y piano. Ambas de duraciones similares a la del trío.

2. Difusión en concierto

El estreno del *Trío* tuvo lugar en el festival *ContemporaneaMente* de Lodi (Italia), el 9 de junio de 2001 a las 21 horas en la *Accademia di musica e danza F. Gaffurio*. El programa incluía las siguientes obras de compositores españoles:

1. Eneko Vadillo (1973), *Cantos del Mediterráneo* (2001). Estreno absoluto.
2. Jesús Torres (1965), *Trío* (2001). Estreno absoluto.
3. Gerardo Gombau (1906-1971), *Trío en fa sostenido* (1954).
4. Luis de Pablo (1931), *Trío* (1993).
5. Joan Guinjoan (1931), *Passim-Trío* (1988).

Durante el año del estreno, el empeño en difundir el *Trío* se vio plasmado en cuatro conciertos más: el primero de ellos el 6 de octubre en la Academia de España en Roma, dentro del Festival RomaEuropa. El segundo concierto, fue el estreno oficial del *Trío* de Jesús Torres en España y tuvo lugar el 19 de noviembre en el Aula Magna Isaac Albéniz del Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria. El 11 de diciembre el *Trío* de Torres se vuelve a escuchar, esta vez en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid. Un concierto que sirve como preparación a otro que tendría lugar cuatro días más tarde en el auditorio de la Academia Sibelius de Helsinki.

Hasta el momento de redacción de este trabajo, hemos podido cotejar 34 interpretaciones en concierto por el Trío Arbós; 17 de ellas fuera de España: Italia (2 veces), Finlandia (3 veces), Alemania, Turquía, Portugal, Reino Unido (2 veces), Austria, Grecia, Francia, Canadá (2 veces), El Salvador y México. Además del Trío Arbós, otros dos conjuntos internacionales han programado esta obra en sus conciertos: el *Wiener Klaviertrío*⁶ y el conjunto francés *Ensemble XXI*.⁷

Con motivo de un concierto celebrado en la Fundación Juan March con motivo del décimo aniversario del Trío Arbós, Alberto González Lapuente aludía a la importancia que para la génesis de esta obra tuvo el hecho de que el compositor encontrara un conjunto de las características del Trío Arbós: «[...]

⁶ Trío formado por el violinista Bogdan Božović, el violonchelista Matthias Gredler y el pianista Stefan Mendl. Santiago de Compostela: Temporada del CNDM (18-10-2014); Levoča: *Indian Summer festival, Congress hall* (14-10-2014); Berna: *Konzert Theater* (20-10-2014); Viena: *Kozerthaus* (20-10-2014).

⁷ Salón del Instituto Cervantes de París, dentro del ciclo *Espirales, diálogos musicales España-Francia* (11-10-2005).

Jesús Torres, quien además confiesa que gracias al Arbós le perdió el miedo a una formación instrumental «tan clásica». Y no miente, porque a Torres se le ve venir a través de su música más madura, tanto como para que esta parezca un reflejo mimético de su ánimo».⁸

3. Grabaciones discográficas⁹

Otro hecho indicativo de la predilección del conjunto madrileño por la música de Jesús Torres y en especial por su *Trío*, es el empeño en dejar constancia de su alianza artística a través de numerosos registros fonográficos. El Trío Arbós ha grabado un total de 15 obras de este autor:

- Obras a solo para cuerda: *Chacona* (2004) para violín, *Glosa* (2004).
- Obras para piano solo: *Presencias* (2002), *Memento* (2003), *Monegros* (2009), *Laberinto de silencios* (2012), *Paseo de los tristes* (2013).
- Obras para dúo: *Variaciones* (2004) para violonchelo y piano.
- Obras para trío: *Trío* (2001), *Decem* (2006), *Malagueña ausente* (2016).
- Obras para conjunto instrumental: *Manantial de luz* (2007), *Poética* (2007), *Cuentos de Andersen* (2010), *Double* (2013).

Su *Trío* (2001) ha sido grabado por el Trío Arbós nada menos que tres veces en un periodo de seis años.

El 11 de mayo de 2003, con motivo de un concierto en la Katrin Rabus Galerie de Bremen, el Trío Arbós grabó la que sería la primera entrega de una serie de CDs titulados *Komponisten Polyphonie*¹⁰ (polifonía de compositores) dedicados a la música actual española. El disco, grabado en vivo, incluye además del *Trío* de Torres, los *Tríos I* y *II* de José María Sánchez Verdú y *Canción callada* de Cristóbal Halffter.

Cuatro años más tarde, se publicó el primer disco monográfico¹¹ dedicado a la música de Torres. El crítico musical Arturo Reverter alabó el interés y la calidad tanto del compositor como de los intérpretes: «La soltura y seguridad de trazo, la finura en el manejo de la polifonía, la rica pero sustanciosa ornamentación y la coherencia general del discurso son características

⁸ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «Cosas de amigos». *ABC*. 03-04-2006. p. 54.

⁹ En el archivo de Radio Clásica (RNE) figuran las siguientes grabaciones en vivo: 9-10-2002 (Festival Kuhmo en Madrid. Centro Cultural Conde Duque, Madrid); 2-10-2003 (Festival Internacional de Música Contemporánea. Auditorio de la CAM, Alicante); 3-11-2005 (XXV Festival BBK. Museo Guggenheim, Bilbao); 29-3-2006 (Aula de (Re)estrenos. Fundación Juan March, Madrid).

¹⁰ TRÍO ARBÓS, 2003. *Komponisten Polyphonie*. [CD]. Bremen: Instituto Cervantes.

¹¹ TRÍO ARBÓS, 2007. *Jesús Torres. Música de cámara*. [CD]. Madrid: Fundación Autor.

de la potente escritura del aragonés Torres. El espléndido, afinado, seguro y virtuoso Trío Arbós [...] nos ofrece siete composiciones escritas entre 2001 y 2006».¹²

En 11 de noviembre 2008 se firmó un acuerdo entre el sello discográfico vienés Kairos y la Fundación Caja de Madrid que daría voz a la que Peter Oswald (1953-2017), director del sello y dinamizador de la música contemporánea europea, denominaba «nueva generación de compositores españoles».¹³ Fruto de ello es un nuevo monográfico¹⁴ con el Trío Arbós para el que Oswald sugirió una nueva configuración en la disposición de la microfonía, con el propósito de potenciar las posibilidades acústicas del *Trío*. Para ello se contó con el técnico berlinés Wolfram Nehls que se desplazó hasta el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, donde tuvo lugar la grabación entre los días 7 y 9 de julio de 2008.

La revista *Scherzo* destaca este disco con el distintivo de *disco del mes* y lo califica como uno de esos discos que «reconcilian con la música actual [...] que además está prodigiosamente interpretado y grabado».¹⁵ Por su parte, Paco Yáñez, se detiene en el *Trío* para describir la obra en los siguientes términos:

Quizás se trate de la pieza más abstracta de las aquí recogidas, lo que se traduce en una amplia exploración de la gestualidad, unida al trabajo de figuración y células entrelazadas, para recalcar posteriormente en una regularidad rítmica de cierta vehemencia a través de un *moto perpetuo*, en pasajes de variación por fuga, y en un final desnudo y meditativo, con agudísimos que se desvanecen en el silencio.¹⁶

4. Análisis de la obra

4.1. A través del espejo...

La hiperactiva sucesión de eventos musicales que conforman el *Trío* contrasta con una rigurosa precisión formal que se ajusta de manera casi obsesiva a la estructura predeterminada por el compositor. Esta tensa cohesión formal

¹² REVERTER, Arturo, 2007. «Jesús Torres. Música de cámara». *El cultural*, 29 de marzo, p. 17.

¹³ GAVIÑA, Susana, 2008. «Kairos y Caja Madrid editarán quince discos de compositores españoles». *ABC*, 13 de noviembre, p. 74.

¹⁴ TRÍO ARBÓS, 2008. *Jesús Torres* [CD]. Viena: Kairos

¹⁵ MORENO, Juan Carlos. «Hedonismo». *Scherzo*, n° 252, (mayo 2010), p. 102.

¹⁶ YÁÑEZ, Paco. «Manantial de ecos. En línea. En: mundoclasico.com, 08-03-2010. Copia archivada disponible en: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.mundoclasico.com/articulo/print/14227&ved=2ahUKEwjtw7b60cCKAxXeK_sDHUn9AakQFnoECBgQAQ&usq=AOvVaw3djpL_FtloeTAFUmIR4tdn> [consulta: 22-12-2024].

dota a la escucha de una sólida sensación de unidad. El propio compositor identifica su rigor en la planificación formal como un elemento fruto de sus estudios privados con el compositor Francisco Guerrero:

Mi encuentro con él, el único maestro de composición que he tenido, fue decisivo para adoptar la postura que tomé desde que empezó mi carrera: plasmar en el papel única y exclusivamente lo que mi instinto me dicta, sin ningún tipo de imposiciones, pero eso sí, con el extremo rigor y la profunda honestidad que él me transmitió.¹⁷

También González Lapuente, gran conocedor de la obra de Torres, incide en la «prodigiosa seguridad en la escritura»,¹⁸ en su naturaleza «minuciosa en la elaboración y segura en la comunicación»¹⁹ y en su capacidad de trascender «su propia materia aun siendo un ejemplo de meticulosidad, precisión y rigor».²⁰

Sin embargo, Torres no es un compositor dado a desvelar los entresijos formales de sus obras. De hecho, en sus escritos y entrevistas encontramos muy pocas referencias acerca de la manera en la que están compuestas las obras. Torres premia la intuición, la emoción —el hecho expresivo y comunicativo en definitiva—, sobre la capacidad constructiva, que asume como intrínseca a su oficio de compositor. De su *Trío*, solo ha dejado escritas unas sucintas notas al programa:

De forma tripartita, en la primera, y de una manera fragmentaria, se suceden fugazmente múltiples acontecimientos, de donde emergen, como elemento de fusión, breves frases melódicas. La segunda sección, partiendo de una obsesiva figuración en valores regulares, desarrolla una compleja textura en diversos planos que impulsa una concisa, y furiosa, cadencia para piano. La tercera sección amplía algún aspecto del heterogéneo material de la primera parte, muy en particular la gradual ramificación del tejido melódico.²¹

¹⁷ RUSSOMANO, Stefano. *Generación Guerrero. In memoriam*. Aula de (Re)estrenos (05-10-2011), pp. 23-24, Fundación Juan March. Copia archivada disponible en: <<https://cdndigital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:5449/datastreams/OBJ/content?p=2021-01-27T19:11:27.224Z>> [consulta: 23-12-2024].

¹⁸ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Nostalgias de un joven veterano* [libreto]. En: TRÍO ARBÓS, 2007. *Jesús Torres. Música de cámara* [CD audio]. Madrid: Fundación Autor.

¹⁹ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «Hacia la heterogénea realidad presente». En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 308.

²⁰ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «Música del alma». *Sibila: revista de arte, música y literatura*, nº 28, octubre, (2008), p. 52.

²¹ TORRES, Jesús. Programa de mano para el concierto del Trío Arbós en la Academia Sibelius de Helsinki (15-12-2001).

El acceso que el propio compositor nos ha brindado a los borradores previos confirman este plan formal ternario ramificado a su vez en 15 secciones. En una tabla fechada el 19 de diciembre de 2000, encontramos los siguientes datos que transcribimos de manera literal:

	Violín	Violoncello	Piano
I	26	33	45
II	97	108	I: 67 II: 85
III	97	91	I: 87 II: 85
IV	35	28	48
V	28	56	91
VI	74	53	166
VII			
VIII			
IX			
X	53	74	166
XI	56	28	91
XII	28	35	48
XIII	91	97	I: 87 II: 85
XIV	108	97	I: 67 II: 85
XV	33	26	45

Figura 1: plan estructural del Trío de Jesús Torres.

Las tres grandes secciones a las que se refiere el compositor las encontramos aquí subdivididas en números romanos:

- Primera sección: I-VI.
- Segunda sección: VII-IX.
- Tercera sección: X-XV.

Los números arábigos se refieren al número de notas asignadas a cada instrumento dentro de cada subsección; así, por ejemplo, el violín ejecuta 26 notas en la primera sección, mientras que el violoncello ejecuta 33 y el piano

45. Los números romanos I y II que en ocasiones aparecen en la casilla del piano se refieren a la mano derecha (I) y a la mano izquierda (II). Las secciones centrales carecen de número de notas al tratarse de un *continuum* en el que los tres instrumentos contienen aproximadamente el mismo número de notas y de una cadencia de piano solo.

Una estructura especular (Figura 2) que no solo se corresponde a nivel de secciones, sino también en contenido de número de notas, ya que, como se puede observar, el número de notas en la sección en espejo es idéntico al de la sección original, aunque invirtiendo los instrumentos de cuerda. De esta manera, si los valores de la sección I son 26 notas para el violín y 33 para el violoncello, en su sección reflejada (xv), el violín recibe 33 notas y el violoncello 26. El número de notas en el piano permanece sin alteración en ambas manos.

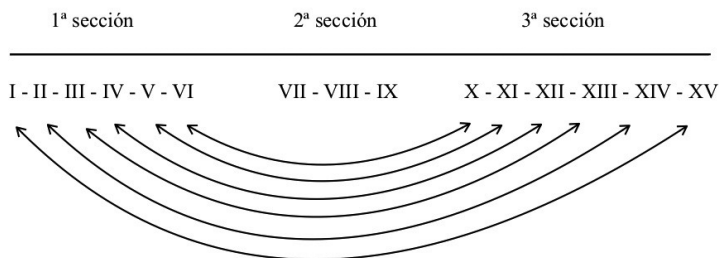


Figura 2: estructura especular.

La elección de este armazón replegado sobre sí mismo guarda relación con la metáfora lumínica, frecuente fuente de inspiración en la música de Torres. A propósito de *Manantial de luz*, Torres aporta ciertas claves para entender su relación con este concepto:

El título de la obra será, casi con total seguridad, *Manantial de luz* [...] Es una imagen que me deslumbró cuando la leí, curiosamente, en varios poetas: Aleixandre, Colinas, Brines, que yo recuerde (es posible que también en un poema catalán de Gimferrer). La metáfora es de una riqueza sonora apabullante y —tú lo sabes bien— parece pensada para una obra mía.²²

La fascinación de Torres por las posibilidades «sonoras» de la luz se hace patente en buena parte de su catálogo. De hecho, no es casualidad encontrar títulos alusivos en su catálogo: *Manantial de luz*, *Splendens*, *Aurora*, *Crepuscu-*

²² GARVAYO, Juan Carlos. «Jesús Torres: compositor de la luz» En: *Sibila: revista de arte, música y literatura*, nº 28, octubre, (2008), p. 51.

lar, *Itzal* («sombra» en euskera). Una necesidad que más allá de lo meramente anecdótico, se adentra en el terreno de lo trascendente: la luz como símbolo de la fuerza creadora del espíritu.²³

En nuestras propias palabras, esta obra puede ser definida como «un solo trazo luminoso» cuya «tensa arquitectura formal tripartita, sustentada por un complejo tejido melódico, armónico y tímbrico que descompones ese haz primigenio en fugaces corpúsculos de infinitas gamas cromáticas, claroscuros e irisaciones».²⁴ Las alusiones lumínicas de esta obra forman parte de su concepción embrionaria, pero al mismo tiempo se repliegan sobre sí mismas en un hermetismo propiciado por la propia forma especular de la obra en la que una parte se refleja en la otra cerrándose sobre sí misma a través de un eje neutral.

4.2. El rigor liberado

En una tabla²⁵ que se encuentra entre los borradores para la preparación de la obra, el compositor determina los siguientes elementos:

- Duración en segundos.
- Número de series utilizadas (1 o 2).
- Indicación metronómica.
- Número de pulsos en negras.
- Número de tipo de compás (en la obra solo hay compases de 3/4 y de 4/4).
- Número de compases.
- Tipo de serie utilizada para las alturas.

Sin embargo, comparando estos borradores iniciales con el manuscrito y con la partitura final, encontramos las siguientes discrepancias:

- La agrupación de las secciones es distinta: La primera gran sección o sección A, contiene 5 y no 6 secciones de las mencionadas anteriormente (I-V). Por tanto, la segunda sección o sección B contiene ahora también 5 secciones (VI-X) y la tercera sección o sección A (llamada así por el compositor) las 5 restantes (XI-XV).
- La sección B se organiza ahora en dos secciones llamadas B' que agrupan a las subsecciones VI y X, y B'' para las subsecciones VII y IX. La subsección VIII es llamada ahora «eje».
- Las indicaciones metronómicas han sido todas corregidas a la baja.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ TORRES, Jesús. Manuscrito. Borradores del *Trío*. Archivo personal de Juan Carlos Garvayo.

- Las subsecciones x (14 compases) y xi (18 compases) no aparecen en la partitura final.

Podemos concluir que la estructura final de la obra es la siguiente:

Sección	Subsección	Compás
A	I	1-6
	II	7-21
	III	22-43
	IV	44-49
	V	50-59
B	VI	60-71
	VII cadencia	72
	VIII perpetuum	73-102
	IX cadencia	103-105
	X perpetuum	106-123
A'	(XI)	elipsis
	XII	124-125
	XIII	126-139
	XIV	140-164
	XV	165-175

Figura 3: estructura final de *Trío* (2001).

La modificación final de la estructura originalmente planteada viene dada por razones subjetivas que aparecen durante el propio proceso de composición. El propio compositor justifica y explica este proceso en una comunicación personal diáfana en su contenido:

Siempre me ocurre que al final dejo fuera secciones que planteo al inicio de una obra. El transcurrir de esta me hace tomar decisiones que había pensado en un inicio pero que, según evolucione la obra (que es un cuerpo vivo), después no desarrollo porque sería incidir sobre un mismo material ya expuesto que no es necesario continuar. Siempre me pasa esto. Nunca al contrario: que me falte material para desarrollar.²⁶

²⁶ TORRES, Jesús. Comunicación personal (18-08-2018).

Modificando el plan inicial, Torres deja fuera 32 compases que afectan a las secciones originalmente denominadas x y xi. Se trata de un material esbozado en páginas anexas del manuscrito de naturaleza fundamentalmente homorrítmica. Esta omisión propicia una suerte de abismo inesperado en un lugar crucial: la transición de la sección central a la recapitulación (modificada) de la primera sección. Esta elipsis obliga a la sección B a desembocar sin respiro en una zona de extrema condensación. Un ejemplo de cómo Torres «trasciende su propia materia»²⁷ cumpliendo con su propio instinto artístico: «El guion de la obra es el de un riguroso planteamiento estructural; su realización es un deseo de soltar amarras».²⁸

4.3 Análisis de las secciones

4.3.1 Subsección I (A) [cc. 1-6]

Un sutil comienzo, apenas el tímido temblor del alba, inaugura una primera sección en la que breves retazos melódicos son iluminados por destellos de arabescos que despliegan desde el primer momento un rico y resonante lenguaje armónico, así como una magistral combinatoria instrumental.²⁹

La naturaleza del fragmento es fundamentalmente melódica. Breves solos o coincidencias al unísono de dos o tres instrumentos marcan paulatinamente el diseño de una melodía formada por alturas de una serie fundamental que en sus distintas transposiciones dará forma a todo el tejido melódico y armónico de la obra.



Figura 4: serie inicial de *Trío* de Jesús Torres.

En esta subsección inicial no aparece la primera nota de la serie (*RE*); sin embargo, la relación interválica entre las notas de esta serie fundamental guarda la misma estructura especular que Torres diseña para su armazón formal. Considerando un tono como el número 2 como un tono y el 1 como semitono, la serie es 2 1 1 - 2 1 2 - 1 1 2. Esta serie puede ser encadenada de manera indefinida, conservando el mismo el mismo patrón de intervalos.

²⁷ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *op. cit.* 2008, p. 52.

²⁸ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *op. cit.* 2007.

²⁹ GARVAYO, Juan Carlos. [Prólogo]. En: TORRES, Jesús. *Trío*. Barcelona, Tritò, 2006, p. 3.

A TRAVÉS DEL ESPEJO: *TRÍO* (2001) PARA VIOLÍN, CHELO Y PIANO...

En una tabla de 11 series de 64 notas utilizada por Torres, encontramos la siguiente serie coincidente.³⁰



Figura 5: serie generadora.

La nota *MI* inicial desdoblada sucesivamente a distancia de semicorchea en violín, violonchelo y piano es una declaración de intenciones de la sutileza y complejidad presentes en la obra. La variedad tímbrica con la que se trata esa primera nota con los tres instrumentos en *pp* —comenzando con el violín en *flautato*, siguiendo con el violonchelo en armónico y seguidamente en *pizzicato* y cerrando con el piano que una vez enunciada crea un efecto casi de vibración al batir la nota *mi* con la nota *fa* en un rápido cinquillo de fusas— produce un efecto de vibración constante, una palpitación contenida, cuyo potencial veremos desarrollado más adelante (figura 6).



Figura 6: cc. 1-2.

En el c. 6 encontramos los primeros atisbos de cambio con respecto a la textura eminentemente melódica de los compases precedentes. El primer acorde del piano actúa como un resorte que genera la siguiente subsección. La música se torna puntualmente violenta debido a los ataques en *f* y *sfz* que marcan las coincidencias melódicas.

³⁰ TORRES, Jesús. Manuscrito. Tabla de series. Archivo personal del compositor.

4.3.2 Subsección II (A) [cc. 7-21]

Los repentinos acentos y la última nota del violonchelo del compás 6 (*SI b*) actúan de eje sobre el que se despliega una nueva sección ligeramente inferior en tempo ($\text{♩} = 50$), que genera una textura de mayor densidad. El ámbito de alturas se amplía desde las notas más graves del teclado hasta los armónicos agudos de la cuerda. Algunas notas en unísono adquieren ahora un carácter más «gestual» al aparecer como conclusión de cascadas rápidas de notas o de unísonos prolongados (figura 7). La melodía parece distorsionarse provocando romper sus límites expresivos (figura 8) o fragmentándose a través de rápidas figuraciones mecánicas completadas de manera intermitente por los tres instrumentos en forma de *hoquetus* (figura 9). La riqueza de combinaciones de dinámicas y ataques logra crear una inquietante atmósfera de constante cambio en la que se alternan pasajes vertiginosos con otros de relativo estatismo (figura 10). En el plano armónico destaca la aparición en el c. 12 de sextas simultáneas en el piano que emulan entre la mano derecha y la izquierda la característica especular de la obra.

The image shows a musical score for measures 7-9. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). There are also articulation markings like *s.p.* (sforzando) and *ord.* (ordine). The Piano part includes a *loco* marking and a *flaut.* (flauto) marking. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic changes.

Figura 7: c. 7-9.

A TRAVÉS DEL ESPEJO: *TRÍO* (2001) PARA VIOLÍN, CHELO Y PIANO...

Figure 8 shows measures 18 to 20 of the score. The Violin (Vln.) part starts at measure 18 with a *pizz.* (pizzicato) instruction, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 19, it switches to *arco* (arco) and plays a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) marked *mf*. The Viola (Vc.) part plays a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) marked *fp* in measure 18, then a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *fp* in measure 19, and a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *mf* in measure 20. The Piano (Pno.) part plays a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) marked *p* in measure 18, then a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *mf* in measure 19, and a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *f* in measure 20. The score includes dynamic markings *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Figura 8: c. 18.

Figure 9 shows measures 16 to 17 of the score. The Violin (Vln.) part starts at measure 16 with a *pizz.* (pizzicato) instruction, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 17, it switches to *arco* (arco) and plays a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) marked *ff*. The Viola (Vc.) part plays a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) marked *f* in measure 16, then a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *ff* in measure 17, and a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *pp* in measure 18. The Piano (Pno.) part plays a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) marked *f* in measure 16, then a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *ff* in measure 17, and a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *pp* in measure 18. The score includes dynamic markings *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Figura 9: cc. 16-17.

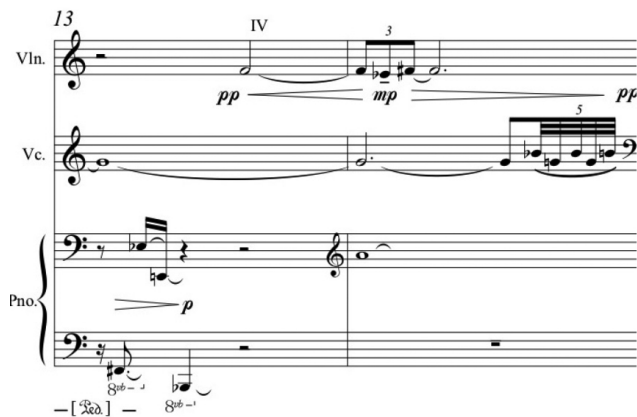


Figura 10: c. 13.

4.3.3 Subsección III (A) [cc. 22-43]

Esta subsección ahonda en las propuestas planteadas en las dos secciones anteriores: se perfilan y dilatan algunos de los breves gestos melódicos enunciados anteriormente, especialmente entre violín y piano (c. 22). De hecho, el violín parece querer despegarse paulatinamente de la densa textura general accediendo puntualmente a tesituras agudas extremas. Su vuelo ascendente es compensado con la gravedad de breves solos del violonchelo recargados de notas dobles (c. 31). El piano interactúa sin cese con ambos instrumentos, bien sea para unirse a los gestos melódicos, para realzarlos tímbricamente con fogonazos de color en el registro agudo o para entretejer complejos *hoquetus* (figura 11).

43

Vln. *p mf*

Vc. *mf*

Pno. *loco pp mf*

10 3 3 3

8th - 1 8th - 1

Figura 11: c. 43.

4.3.4 Subsección IV (A) [cc. 44-49]

La capacidad para dilatar y condensar el discurso sonoro se aprecia claramente en esta breve subsección de tempo más movido que las anteriores ($\text{♩} = 80$), en la que los tres instrumentos se reagrupan en una textura común a base de nerviosas figuras rítmicas. Sorprende en este punto encontrarnos con los acordes en perfecta homofonía de los cc. 46-47 en una suerte de remanso que neutraliza la agitada sensación del entorno. La sección se cancela bruscamente con la última semicorchea del c. 49: un acorde en *pizzicato* de ocho notas construido con las características sextas en espejo que, a su vez, desencadenan una respuesta en cascada del piano inaugurando una nueva sección.

4.3.5 Subsección V (A) [cc. 50-59]

Con la vuelta al tempo inicial de $\text{♩} = 60$, el material expuesto hasta ahora se organiza en un nuevo tipo de textura: la tendencia hacia el registro sobreagudo del violín propuesta en la subsección III cristaliza en un amplio solo de violín de valores rítmicos largos bajo el cual violonchelo y piano continúan soterradamente el discurso rápido y nervioso de la sección anterior. El lirismo despiadado del violín discurre ajeno a la corriente subterránea y entrecortada dibujada por los otros dos instrumentos. La sección cierra con un último gesto iniciado por el violonchelo en la segunda parte del c. 59 piano y violín se unen para construir una especie de pasarela de fusas por la que accede a la siguiente sección.

4.3.6 Subsección VI (B) [cc. 60-71]

La segunda gran sección de la obra se desarrolla dentro de una atmósfera de inquietante estatismo en torno a las notas *FA* y *SI b*. El pulso vuelve a ralentizarse ($\text{♩} = 50$) y ambas notas aparecen sutilmente coloreadas a través de armónicos, *flautati* y *pizzicati* en la cuerda, además de rápidos arabescos, trinos, trémolos, y cambios de dinámica (cc. 59-62). A partir del c. 65, la textura se ramifica y de los trinos iniciales surgen destellos de rápidas figuraciones. El piano toma un camino propio, opuesto a la homofonía entre violín y violonchelo. La profusa ornamentación de la escritura pianística (figura 12) en torno al motivo melódico con el que se abre la obra (notas *FA*, *MI* y *DO #*), desemboca en el aviso de cadencia desarrollada en la siguiente sección.

71

Vln. *pizz.*
p
s.p.

Vc. *p*

Pno. *p* *mf* *p*

7

Figura 12: c. 71.

4.3.7 Subsección VII (B) [c. 72]

Las figuraciones rápidas de fusas y semifusas de la sección anterior desembocan en una cadencia pianística que, en un solo compás, recorre prácticamente todo el teclado interrumpiéndose de forma brusca y repentina.

4.3.8 Subsección VIII (B) [cc. 73-102]

La tendencia a las coincidencias en unísono de dos o tres instrumentos, los *hoquetus* y las breves homofonías, surgidas de manera más o menos constante en las anteriores subsecciones, se condensa —sin solución de continuidad y después de una breve pausa— en este fragmento. Hemos llegado al núcleo de la pieza: la exuberante materia sonora escuchada hasta ahora se ordena en un *continuum* de incesantes semicorcheas que actúan de eje de la obra.

El flujo inmutable de rápidas semicorcheas ($\text{♩} = 120$) en *pp* es en realidad un extenso *hoquetus* construido equitativamente entre los tres instrumentos del cual emerge una melodía conformada por 34 unísonos acentuados en *f* por dos o tres instrumentos (figura 13) y, excepcionalmente, también en uno solo (c. 93). El motivo de notas repetidas en *staccato* que se desplaza de un instrumento a otro origina el efecto en un breve *fugato* infiltrado en el ya tupido tejido del *continuum* (figura 13).

A TRAVÉS DEL ESPEJO: *TRÍO* (2001) PARA VIOLÍN, CHELO Y PIANO...

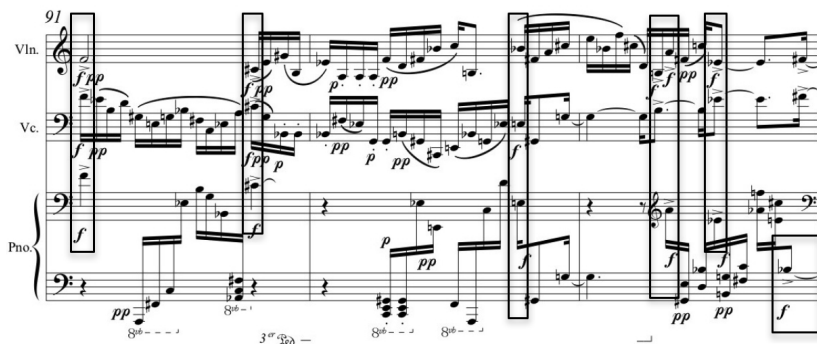


Figura 13: cc. 91-93.

4.3.9 Subsección IX (B) [cc. 103-105]

El piano se precipita *in crescendo* hacia la nota más grave del piano (cc. 102-103). Desde esa nota, se retoma la cadencia del piano de la subsección VII.

Un nuevo gesto ascendente de notas rápidas, similar al interrumpido anteriormente, prosigue ahora más allá, desplegando amplios gestos que abarcan todo el teclado. Dos intentos más que parten de nuevo desde la nota la grave (c. 104) culminan en una melodía conjunta adornada con rápidas figuraciones del piano cerrando con el motivo (figura 14) con el que se inicia la obra (*FA - DO # - MI - SOL # - LA - FA - MI*).



Figura 14: c. 105.

4.3.10 Subsección x (B) [cc. 106-123]

La subsección VIII, interrumpida por la cadencia de piano, vuelve aquí a retomar su curso con las mismas características, como si el discurrir de su cauce hubiese quedado temporalmente soterrado para emerger de nuevo tras el fin de la cadencia. Las intervenciones de semicorcheas repartidas de manera intermitente entre los tres instrumentos para construir el *continuum* se hacen regulares a partir de la última negra del c. 121. Esta suerte de *stretto* homorrítmico *in crescendo* —zanjado bruscamente con las últimas cuatro semicorcheas acentuadas en *ff* del c. 123—, se precipita hacia el vacío de manera dramática. En este punto el compositor omite la subsección XI. El vacío es deliberado; sin embargo, no hay ninguna indicación en la partitura que sugiera una pausa, acentuando así su precipitación.

4.3.11 Subsección XII (A') [c. 124]

La brevedad e intensidad de esta subsección acrecientan la sensación de ruptura con la anterior. El cese repentino del movimiento continuo de semicorcheas queda diluido en la rítmica cambiante de estos dos compases: una reexposición comprimida en la que los tres instrumentos se entrelazan en intrincados *hoquetus* de gran variedad tímbrica. Una fugaz exposición del motivo inicial aparece para confirmar su filiación con la sección A (figura 15).

The image shows a musical score for measures 124 and 125. It is written for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as 80. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *pp*, *f*, *mf*, and *p*. There are also articulation markings like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The notation includes triplets and other rhythmic figures. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 15: cc. 124-125.

4.3.12 Subsección XIII (A') [cc. 126-139]

«La tercera sección amplía algún aspecto del heterogéneo material de la primera parte, muy en particular la gradual ramificación del tejido melódico».³¹ Sin embargo, no se trata de una reexposición al uso. El material aparece de manera imprevista, en un alarde de fantasía y de intuición musical. Encontramos abundante material emparentado con el de la primera gran sección (figura 16).

Sección A'	Sección A
cc. 126 y 137: tresillo del violín	c. 22 (3ª parte): tresillo de violín
c. 128 (1ª parte): acordes <i>pizz.</i> del violín	c. 16 (3ª parte): acordes <i>pizz.</i> del violín
c. 129 (2ª parte): armónicos del chelo	c. 12 (1ª parte): armónicos del chelo
cc. 130-136: parte de violín	Recapitulación comprimida de la subsección V

Figura 16: semejanzas entre sección A' y A

4.3.13 Subsección XIV (A') [cc. 140-164]

Aquí se ahonda en los mismos procedimientos mencionados en la subsección anterior; sin embargo, el tempo se ralentiza ligeramente ($\text{♩} = 50$) y los eventos se espacian y se aíslan paulatinamente. Rápidas figuraciones rítmicas en *hoquetus* desembocan en terminan pasajes estáticos de notas largas o de carácter lírico-*cantabile* (cc. 154-156). En el c. 163 los tres instrumentos rematan la última gran aparición de una melodía común. La extrema densidad de este compás implosiona en una cascada del piano que se precipita hacia la nota más grave del teclado (cc.162-165).

4.3.14 Subsección XV (A') [cc. 165-175]

Sobre la fantasmagórica resonancia del tercer pedal, surge una delicada melodía en el registro más agudo posible del violín (c. 165), a la que se une el violonchelo; ambos coloreados por acordes dispersos del piano. Jesús Torres concluye su *Trío* con una coda que devuelve la obra al silencio del que emergió: «Es ahora cuando la obra cobra sentido y cuando la percepción, posiblemente inconsciente, dará cuenta del sentido global de algo que parece volver a su origen a través de un discurso trazado a la manera de un palimpsesto, que si retorna es para morir delicadamente».³²

³¹ TORRES, Jesús. Programa de mano para el concierto del Trío Arbós en la Academia Sibelius de Helsinki (15-12-2001).

³² GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *op. cit.* 2007.

Conclusiones

En los últimos 40 años, la implicación de conjuntos de cámara estables con gran calado histórico (cuarteto de cuerda, trío con piano) en la renovación de su repertorio a través de la colaboración con los compositores de su tiempo, ha sido fundamental. Los programas de concierto se han visto así enriquecidos con nuevas y extraordinarias obras que amplían su horizonte estético más allá de la tradicional presencia de grandes obras del periodo clásico y romántico. El nexo colaborativo establecido en los albores del siglo XXI entre el compositor Jesús Torres y el Trío Arbós, ejemplifica a la perfección esta situación. Entre los numerosos frutos de esta relación artística, cabe destacar su *Trío* (2001). El análisis de esta obra —basado tanto en los bocetos preliminares como en la partitura final que, como miembro del Trío Arbós, hemos interpretado y grabado— la sitúa como modelo de uno de los más importantes ciclos creativos dentro de la actual producción del compositor zaragozano; un periodo marcado por un férreo rigor estructural, pero siempre permeado de intuición, libertad y fantasía.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA
RCSMM 2023-2024

MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2023-2024

Junta Directiva

D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo, directora
D. Pablo Puig Portner, vicedirector
D^a Patricia Arbolí López, secretaria
D^a María Victoria Rodríguez García, jefa de estudios
D^a Miriam Bastos Marzal, jefa de estudios
D. Eduardo Anoz Jiménez, jefe de estudios
D. César Ausejo Sisamón, jefe de estudios
D. Kepa de Diego Cortázar, administrador

Consejo de Centro

Presidente: D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes/as de estudios:

D^a María Victoria Rodríguez García
D^a Miriam Bastos Marzal
D. Eduardo Anoz Jiménez
D. César Ausejo Sisamón

Administrador: D. Kepa de Diego Cortázar

Representante municipal:

D^a Paula Puertas Merino

Representantes del profesorado:

D. José Antonio García Sevilla
D. Yago Mahúgo Carles
D^a Nerea Rodríguez Pérez
D^a Uxue Uriz Sucunza

Representantes del alumnado:

D. Miguel Martín García
D^a Saranna Parrilla Cardona
D^a Jessica Serrano Deltell
D^a Vega Vázquez Martín

Representante del personal no docente:

D^a Margarita M^a Ramírez de Santa Pau

Comisión de Ordenación Académica

Presidente: D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes/as de estudios:

D^a Miriam Bastos Marzal

Jefes de departamento:

Jesús Amigo Fernández Las Heras — Repertorio con piano

Juan Carlos Báguena Roig — Viento Madera

Mónica Balo González — Improvisación, Jazz y Tecnología Musical

Miguel Bernal Ripoll — Música Antigua

Cecilia De Montserrat Campà Ansó — Cuerda

Lola Fernández Marín — Pedagogía y Gestión

José Antonio García Sevilla — Viento Metal

Aniana Jaime Latre — Piano

Víctor Pliego De Andrés — Musicología y Flamenco

Enrique Rueda Frías — Composición

Héctor Jesús Sánchez Fernández — Conjuntos

Coordinadores de másteres:

Manuel Jesús Corbacho Gómez

Máster en Enseñanzas Artísticas de
Pianista Acompañante y Repertorista

Silvia Márquez Chulilla

Máster en Enseñanzas Artísticas
en Interpretación de la Música
Antigua e investigación y Recu-
peración Sonora del Patrimonio
Musical Ibérico

Francisco Martínez García

Máster de Nuevas Tecnologías
de la Música Actual: Creación e
Interpretación

Miguel Ángel Serrano Sánchez

Máster en Enseñanzas Artísticas
en Interpretación e Investigación
Performativa de Música Española

Personal docente (Curso 2023-2024)

Álamo Orellana, Ana

Amigo Fernández Las Heras, Jesús

Alcaraz León, Francisco Javier

Anoz Jiménez, Eduardo

Algora Aguilar, Esteban

Aragó Muñoz, Salvador

Alises Valdelomar, Mariano

Arbolí López, Patricia

Arias Fernández, Fernando	Díaz Lobatón, Eduardo Pedro
Ariza Bueno, Manuel	Díez Fernández, Consuelo
Arnau Pastor, Josep	Erro Saavedra, Sara
Ausejo Sisamón, César	Esteban Muñoz, Elena
Ávila Sausor, Julián	Fernández Marín, Lola
Báguena Roig, Juan Carlos	Fernández Martínez, Vicente
Balo González, Mónica	Fernández Nieto, Juan Carlos
Barrientos Clavero, Teresa	Fernández Ortiz, Manuel
Bastos Marzal, Miriam	Folgueira Castro, Teresa
Benavides González, Ana María	Franco Pallás, Joaquín
Benito Ribagorda, Luis Ángel de	Franco Vidal, E. Tatiana
Bernal Corral, Alberto	Galduf Correa, Simeón
Bernal Ripoll, Miguel	Garbajosa Cristóbal, Pedro
Bernardo Fernández, Mario	García Alvarez de la Villa, Beatriz
Blat Barrachina, Clara María	García Gómez, Jesús
Bonino Medina, Manuel	García Jermann, Ángel
Boronat García, Juan	García Melero, María Lourdes
Borrás Grau, Joan Josep	García Sevilla, José Antonio
Caihuela Jiménez, Lucía	García Uña, Paula
Caja Martínez, María Perpetua	García-Barredo Pérez, M. del Patrocinio
Calabuig Palau, Alicia	Garvayo Medina, Juan Carlos
Calonge Campo, Santiago	Garzás García-Pliego, Raquel
Campa Anso, Cecilia De Montserrat	Gil Arraez, Jorge Juan
Campillo Santos, Antonio	Gómez Bernaldo De Quirós, José Luis
Campo Ibañez, Jesús	Gómez Lorente, Pedro Jesús
Cano Escriba, Carlos	Gómez Madrigal, Jesús
Cantos Sánchez, Ismael	González Asensio, M ^a Encarnación
Carra Sáinz De Aja, Alejandro	González Campa, Adela
Castaño Escorihuela, Cayetano	González Pérez, Miguel
Cebolla Rojo, Alberto	González Royo, Aránzazu
Cermeño Martín, Susana	González-Moral Ruíz, María
Chen Liu, Cheng-I- Victoria	Grande Pombo, Óscar Gonzalo
Civera Sáez, María Amparo	Guijarro Pérez, Álvaro
Comín Fabregues, Luis	Gurkova Gurkova, Mariana Dimitrova
Corbacho Gómez, Manuel Jesús	Gutiérrez Barrenechea, María Del Mar
Cubas Delgado, José Antonio	Gutiérrez Gutiérrez, Rodrigo
Cueves Pastor, Ramón FranC.	Hernandis Oltra, Elíes
Da Fonseca, Luis Augusto	Huélamo Gabaldón, Marta Luz
Daunesse Agud, Francisco José	Huidobro Vega, Ángel
De Mulder-Duclos, Juan Carlos	Jackson, Graham
Díaz De La Fuente, Alicia	Jaime Latre, Aniana

MEMORIAS

Jiménez Montes, M ^a Carmen	Pérez Requeijo Pérez, Isabel
Kornacher, Bertram	Pérez Sánchez, Francisco José
Lapaz Lombardo, Enrique	Petitdemange, Carole Barbar Christe
López Román, Alejandro	Pliego De Andrés, Víctor
Lucio-Villegas Sainz de Lara, Cristina	Poggio Lagares, Helena
Llanes Muñoz, Francisco Javier	Prego de Oliver Puig de la Bellacasa, Ignacio
Mahúgo Carles, Yago	Puig Portner, Pablo Federico
Mancebo Lara, Víctor Simón	Quirós León, Miguel Ángel
Manchado López, Andrés	Rey Turiegano, Sergio
Manso Izquierdo, Myriam	Rodríguez García, M ^a Victoria
Manuel González, Irene De	Rodríguez Pérez, Nerea
Manzanares Madrona, Cristina	Rueda Frías, Enrique
Mariné Isidro, Sebastián	Saiz San Emeterio, Alejandro
Márquez Chulilla, Silvia	Sánchez Fernández, Belén
Martín Castilla, Rafael	Sánchez Fernández, Héctor Jesús
Martínez Gabaldón, Elvira	Sánchez Gallardo, Mónica
Martínez García, Francisco	Sánchez Gómez, Domingo José
Martínez López, Vicente	Sánchez Verdú Jose María
Martínez Molina, Alberto	Santiago Sáez, Francisco Luis
Martínez Navarro, Juan Luis	Sanz Ayala, Diegto
Martínez Rabanal, Karla	Sanz Hermida, Justo Juan
Mas Soriano, Francisco V.	Saturno Pérez, M ^a Alejandra
Mayor Catalá, Bartolomé	Segovia Catalán, Francisco José
Millán Capote, Antonio	Serrano Sánchez, Miguel Angel
Molina Alba, Jorge	Somoza De Pablo, Javier
Molina García, Juan Alberto	Sprenkeling, Lobke
Molina Gómez, Mario	Talamante Torres, Celia
Moreno Rubio, María	Torre Gutiérrez, Joaquín
Morate Benito, Miguel	Trápaga Sánchez, Miguel
Morimoto Otani, Kayoko	Uriz Sucunza, Uxue
Moya Maleno, Juan Lorenzo	Valderrama Guerra, Ana María
Muñoz Valdelomar, Elena	Valencia Deniz, María Ruth
Mura, Massimo	Vallejo Ortega, Gonzalo
Navarro Aguilar, José Manuel	Vallines García, Luis
Nedeltcheva Tahtadjieva, Dina	Vega Sestelo, M ^a Consuelo De La
Olite Gorraiz, Alma	Verona Martín, Ruth
Olmos Sáez, Ángel Manuel	Vidal Moreno, Bruno
Orobiogoicochea Vizcarra, Elena	Villanueva Carretero, Fernando
Palmer Aparicio, Antonio	Yepes Martín, Carmen
Pencheva Pencheva, Zlatka	
Pérez Delgado, Manuel	

Personal de administración y servicios

BIBLIOTECA

Ramírez de Santa Pau, Margarita, jefa de biblioteca
 Neila Barba, María Aránzazu, ayudante de biblioteca
 Cebrián Martín, Ángel Manuel, auxiliar
 Molano Amador, Mercedes, auxiliar

MUSEO

Pérez-Juana del Casal, Ignacio Saúl

ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO

Gilgado Gómez, Fernando

SECRETARÍA

Menéndez Soria, M^a Isabel, jefa
 de secretaría

Jimeno Mena, Encarnación, admi-
 nistrativo

López Gómez, Ángel, auxiliar ad-
 ministrativo

AUXILIAR DE CONTROL

E INFORMACIÓN

Andreu Valsera, Antonia María
 Aparicio Ortega, Azucena (***)
 Arroyo Sánchez, Nuria
 Campos Ortiz, Diana
 Coba Cañaveras, Francisca
 Crespo Chivo, Pilar
 García Moro, Montserrat
 Linares Espinosa, Olga
 López Benito, Juan Manuel
 Martín Recuero, M^a Jesús
 Martínez Martín, Alejandra Isabel
 Morales Florez, Cristina
 Ropero Llorente, Esther

AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS

Alcalde Delgado, Magdalena
 Blázquez García, Florentino
 Casas Martín, Ángel Luis
 Millán Viudes, M^a José
 Palomino Torres, Mercedes

AUDIOVISUALES

Peláez Martín, Luis

MANTENIMIENTO

Calle Cuadrado, Manuel
 Martínez García, Manuel

Alumnado del RCSMM 2023-2024

ESPECIALIDADES	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos
Composición			35
Dirección			26
Musicología			18
Pedagogía			35
Sonología			18
Interpretación	A	Arpa	4
		Clarinete	29
		Contrabajo	17
		Fagot	15
		Flauta	24
		Oboe	21
		Percusión	17
		Saxofón	13
		Trompa	23
		Trompeta	22
		Trombón	16
		Tuba	12
		Viola	26
		Violín	60
		Violonchelo	22
	B	Piano	61
		Guitarra	36
		Acordeón	4
	C	Clave	6
		Órgano	2
		Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco	5
		Flauta de pico	4
		Traverso barroco	2
		Violín barroco	10
		Viola da gamba	2
		Viola da braccio	3
		Violonchelo barroco	0
		Canto histórico	7
TOTALES			595

MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación	18
	Pianista acompañante y repertorista	6
	Interpretación e investigación performativa de música española	18
	Didáctica del lenguaje musical	3
	Interpretación sinfónica	12
	Interpretación de música antigua e investigación y recuperación sonora del patrimonio	8
TOTAL		65

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector: En previsión de la próxima publicación, en 2026, de la revista nº 32 «Música» del RCSMM —ISSN 0541-4040—, la dirección del Centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección son las siguientes:

Categorías

- Investigación: estudio sobre cualquier tema expresamente musical o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo —descriptivo o interpretativo— y presentación de conclusiones.
- Creación: composición musical inédita de corta extensión —máximo: seis páginas—, acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- Ensayo: reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- Reseña: breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- Trabajo de fin de estudios de los alumnos del RCSMM: aquellos profesores que, tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que este alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, ya sea por su temática, por la coherencia y organización de sus contenidos o por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista, preferiblemente en un formato de artículo, ajustándolo a una extensión correspondiente a 20 folios. Una vez oído el comité científico y editorial y el departamento del que proceda el/la alumno/a, dicha dirección podrá decidir sobre su publicación en la revista.

Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

Presentación de los originales y normas de envío

- Los artículos y demás colaboraciones que se envíen para su publicación deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados ni pendientes de aprobación para su publicación en ninguna otra revista. Los artículos y colaboraciones relacionados con proyectos de tesis serán aceptados si pasan el proceso de revisión doble ciego.
- Los manuscritos se entregarán listos para edición con la siguiente estructura: título, nombres de los autores, afiliaciones y breve presentación de cada uno en nota al pie con asterisco, resumen de no más 200 palabras y de 3 a 5 palabras clave ambos en español e inglés, introducción, cuerpo del documento, tablas y figuras ubicadas donde pertenecen, conclusión, bibliografía y agradecimientos (si corresponde).
- La lengua de la revista es el español, aceptándose artículos en inglés. Los términos de otras lenguas diferentes al artículo deberán figurar en cursiva.
- El manuscrito tiene que cumplir con la norma ISO 690:2024. Se ruega que se use el sistema Harvard (autor-fecha) en las citas bibliográficas en el texto.
- Si el artículo está en español, se regirá por las normas y recomendaciones ortográficas de la Real Academia Española de la Lengua.
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas —«...»—. Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas —“...”—.
- Las comillas irán siempre **antes** del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en versalitas.
- Se recomienda el uso de la raya —no equivocarse con el guion corto—. Se cuidará de no introducir espacio entre la raya y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior. Se utilizarán con preferencia, dejando el paréntesis para las citas abreviadas de bibliografía, fechas que los requieran, y en general para su uso en un segundo nivel de contextualización.
- Las citas literales breves de menos de cuarenta palabras se mantendrán, entrecomilladas, en el cuerpo del texto —no en cursiva—.
- Cuando las citas sean de mayor extensión, se presentarán de forma exenta y sin comillas, sangría de 1,25 para todo el texto, tamaño de letra 10 e

- interlineado sencillo. La omisión de pasajes en las citas o las intervenciones del autor dentro de la cita se marcarán por medio de corchetes —[...]—.
- Si las citas originales no estuvieran en el idioma del artículo, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota a pie de página.
 - Las ilustraciones, figuras y ejemplos musicales deberán ir numerados de forma correlativa y con los pies o leyendas correspondientes debidamente redactados por el autor. Se entregarán en archivo independiente con formato .jpg y con una resolución de, al menos, 300 dpi para su correcta reproducción; para evitar errores, además de en carpeta separada, se incluirán en su correspondiente lugar en el trabajo con su correspondiente pie de ilustración.
 - Los títulos de obras se colocarán en cursiva —ej.: vals *Mefisto*—.
 - Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas, salvo que sea el título propio de una obra de autor —ej.: como apreciamos en las diversas sonatas *da chiesa* de ese siglo; el Concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; la Elegía op. 30 de Henri Vieuxtemps—.
 - En las referencias de la bibliografía general, los apellidos de los autores se escribirán en versalitas, seguidos del nombre en letra normal o redonda.
 - Una obra anónima se citará por el título. En ningún caso se empleará el término ANÓNIMO como encabezamiento.
 - Una obra con más de cinco autores principales se citará únicamente al primero, seguido de la indicación «y otros» —*et al.*
 - Una cita nunca debe ser encabezada con los nombres de los autores secundarios —recopiladores, transcriptores, editores, etc.—; en este caso se comenzará con el título de la obra citada.
 - Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva.
 - Los títulos de artículos y colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas se escribirán sin cursiva ni comillas.
 - Las indicaciones latinas *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem.*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras semejantes irán siempre en cursiva.
 - En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, se recuerda que el sistema Harvard consigna el autor, fecha y nº de página.
- Las citas bibliográficas en las notas a pie de página se atenderán a los siguientes ejemplos orientativos:
- Monografías (libros) y ediciones:
 SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Ricciardi, 1998, p. 60.
 - Artículos de revista y capítulos de libro, actas de congresos, diccionarios y obras colectivas:

IGOA, Enrique. Un nuevo método de análisis en musicología en: *Anuario Musical*, vol. 41 (1986), pp. 229-250.

- Páginas web: Debe especificarse la dirección electrónica con las palabras “Disponible en: y la dirección electrónica, acompañada de la fecha de la última consulta entre corchetes al final de la cita, expresada de la siguiente manera: [consulta: 3-6-2018].

Los artículos **no** sobrepasarán las 20 páginas DIN-A4 a espacio y medio, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 e interlineado de 1,5 líneas —para las notas a pie, tamaño 10 e interlineado sencillo—, con justificación completa y márgenes globales de 2,5 cm. —equivalente a folios de 30 a 35 líneas de 80 a 90 caracteres por línea— y sangría de 1,25 para la primera línea de cada párrafo. Pueden añadirse 10 páginas como máximo en el caso que se necesiten incluir ejemplos musicales o bien ilustraciones, láminas, gráficos u otro tipo de apéndices.

Los permisos de publicación para la documentación presentada deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que pudieran derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.

Próximamente se hará una convocatoria para publicación de artículos —*call for papers*— que se anunciará en diversos medios como la página web de la revista y redes sociales del RCSMM. Proceso de selección de artículos

Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega» y por pares.

Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación de este, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

La Dirección y el Comité Científico y Editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso de reconocido prestigio a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

NOTA: Se advierte de que la revista “Música” está en proceso de digitalización. Se ruega, que, en caso de querer enviar un manuscrito, se contacte antes con revista@rcsmm.eu por si fuese necesario el envío del manuscrito mediante plataforma o plantilla normalizada.

