

# ***Con cánticos sonoros:***

**La música, la vida y la España de Hilarión Eslava**

# ***With ringing songs:***

**The music, the life and the Spain of Hilarión Eslava**

Antonio Rufín Aguilar







Con cánticos sonoros:

La música, la vida y la España de Hilarión Eslava

With ringing songs:

The music, the life and the Spain of Hilarión Eslava

Antonio Rufín Aguilar

D.O.I.: 10.5281/zenodo.13960113

D.L.: SE 2508-2024

Edita: Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

Biblioteca de Andalucía - Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Carrera del Darro, 29 – 18010 Granada

© de la edición: Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© del texto: Antonio Carlos Rufín Aguilar

© de la traducción inglesa: Antonio Carlos Rufín Aguilar

[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

# ÍNDICE

Con cánticos sonoros: la música, la vida y la España de Hilarión Eslava .....	7
Índice General .....	801
With ringing songs: The music, the life and the Spain of Hilarión Eslava .....	805
General Index .....	1591
Etiqueta Cd .....	1597



## ***Con cánticos sonoros:***

**La música, la vida y la España de Hilarión Eslava**



Antonio Rufín Aguilar









*A mi esposa Becky, compañera  
incansable en nuestra larga andadura.*



Aleluya.

Alabad al Señor en su templo,  
alabadlo en su fuerte firmamento;  
alabadlo por sus obras magníficas,  
alabadlo por su inmensa grandeza.

Alabadlo tocando trompetas,  
alabadlo con arpas y cítaras;  
alabadlo con tambores y danzas,  
alabadlo con trompas y flautas;  
alabadlo con platillos sonoros,  
alabadlo con platillos vibrantes.  
Todo ser que alienta alabe al Señor.  
¡Aleluya!

(Salmo 150)\*

---

\* Fuente: *Sagrada Biblia – Antiguo Testamento – Salmos*, en la versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Editorial BAC. En línea, en <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/salmos/>. Página consultada el 15 de diciembre de 2023.



## NOTAS DEL AUTOR

«Con cánticos sonoros,  
con música suave  
a la siempre Pura  
nuestras voces alaben»

Con estas devotas palabras de poeta desconocido comienza uno de los más bellos villancicos y bailes de Seises sevillanos de Hilarión Eslava dedicados a la Purísima Concepción de María Santísima. Los villancicos de Eslava, obras predilectas de este gran maestro y fruto de su Magisterio de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1832-1844), evocan su inextinguible amor por la música y su profunda fe religiosa. Reflejan asimismo la inefable conexión sentimental de Eslava y de su corazón navarro con la Sevilla que lo hizo suyo.

Hilarión Eslava (1807-1878) fue sacerdote, músico, compositor, pedagogo, musicólogo, escritor, editor, activista, hombre docto y sensible y, sin duda alguna una de las figuras más influyentes y emblemáticas de la música española del siglo XIX. Esta biografía forma parte de un ambicioso y todavía inacabado proyecto de recuperación y difusión de la obra de Eslava iniciado hace ya más de una década, pero desarrollado con mayor intensidad a partir del año 2019. A mi esposa Rebecca (Becky), a quien va dedicado este libro, le debo su fe en esta idea y en mí, y el tesón y el valiosísimo talento musical que ella tan generosamente ha aportado a este proyecto.

La motivación primordial en esta más reciente andadura de casi tres años ha sido del deseo de dar a conocer la figura de Hilarión Eslava a mi familia, que tanto tiempo lleva ya oyendo hablar de este probable antepasado (con bastante certeza, mi tatarabuelo). Más allá, mi mayor ilusión sería poder alcanzar a aficionados de la historia y de la música; personas no necesariamente profesionales o con conocimientos en profundidad de música o de la historia de España; personas como los centenares dentro y fuera de España que desde su creación han accedido a nuestra web [hilarioneslava.org](http://hilarioneslava.org) (incluidas nuestras escuetas páginas biográficas), o que pueden haber aprendido música con el *Método de Solfeo* de Eslava, o preguntarse quién fue el Hilarión Eslava que da

nombre a la calle donde viven o el autor de la *Salve* o el *Miserere* que se canta en su pueblo o ciudad cada año. Y como figura destacada en la verdaderamente poco conocida historia moderna de España, e incluso a nivel personal, la humanidad y el legado de Hilarión creo que pueden ser interesantes para un público general. Para mí, se trata además de una cuestión de justicia hacia una personalidad y un patrimonio que no han sido siempre bien tratados por la historia.

A pesar de su apariencia de trabajo académico, con sus numerosas anotaciones y referencias, esta biografía no pretende ser una disertación; es una obra que combina hechos junto con opiniones apoyadas en lo posible por una sólida base de datos y en las investigaciones de especialistas más cualificados que yo. Para los lectores más expertos, los incisos sobre la historia de España y la historia de la música serán sin duda algo tediosos; a ellos y ellas les pido su indulgencia; mi propósito es acercarme a un amplio público que puede no disponer de esos conocimientos. Como anécdota ilustrativa mencionaré que en mis tiempos de estudiante de Bachillerato en España, en otra era, en los cursos de historia, los estudios parecían siempre detenerse en el siglo XVIII y los dos siglos siguientes eran tratados, cuando siquiera lo eran, sólo muy superficialmente; falta de tiempo y temas difíciles aún entonces a flor de piel, supongo. Tampoco se ofrecían estudios de música o de cultura musical. No creo que las cosas hayan cambiado mucho desde entonces. Con la amplia bibliografía sólo pretendo proporcionar, pues, el rigor necesario y estimular en mis lectores la búsqueda de más conocimientos.

Otro objetivo de este trabajo es actualizar y ampliar la excelente monografía sobre Hilarión Eslava de José Luis Ansorena y sus colaboradores, publicada por el equipo MUSIKASTE-ERESBIL en 1978, con ocasión del primer centenario de la muerte del maestro. La aportación de nuevos datos y de referencias de primera mano ha sido posible gracias a los extraordinarios avances de digitalización y acceso a recursos en línea, facilitados por instituciones como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, ERESBIL, el Centro de Documentación



Musical de Andalucía, el Archivo General de Palacio de Madrid, el Archivo Real y General de Navarra, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Digital de Castilla y León, la Bibliothèque nationale de France, la Institución Colombina, las redes de bibliotecas públicas de Madrid y Andalucía, la Hemeroteca del Ayuntamiento de Sevilla, Academia.edu, Google, HathiTrust Digital Library, numerosas universidades y un sinnúmero de otras organizaciones, a quienes les estoy profundamente agradecido.

Como conclusión, y a título personal, quisiera también añadir un afectuoso tributo a tantas personas que nos han alentado a Becky y a mí en este proyecto, entre ellos nuestros hijos Marc, Carlos y David, mis padres y mis hermanos, mis primos madrileños: Adela Sanz, Pedro Gómez y Enrique Carreras y familia, así como Mark Barnés, Anai Telletxea, María Victoria Vidaurre, José Manuel Delgado, Francisco José y Adriana Senra, Reynaldo Fernández Manzano, Beatriz García Álvarez de la Villa, Jesús Echeverría, Carlos Gorricho, Carmen Pizarro, Alejandro Vera, Glòria Ballús, María Gembero, Antonio Gallego (q.e.p.d.) y a personas que si no menciono es por mi falta de memoria, y no de gratitud. Su constante apoyo ha sido, y sigue siendo, para Becky y para mí, nuestra mayor recompensa.

Antonio Rufín Aguilar  
Seattle, EE. UU., 16 de septiembre de 2024



## I. ORÍGENES

Miguel Hilarión Eslava y Elizondo nació a las tres de la tarde del día 21 de octubre de 1807, festividad de San Hilarión anacoreta en el santoral católico, en la localidad navarra de Burlada/Burlata<sup>1</sup>. Fue bautizado al día siguiente en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de la misma localidad. Sus padres fueron José (o Josef) Joaquín Eslava Beroiz (1774-1840), natural de Cemboráin (Navarra/Nafarroa) y María Manuela Elizondo Istúriz (1782-1834), de Burlada. El nacimiento tuvo lugar en la casa familiar de los Elizondo, conocida como *Benitorena*, en euskera, «la casa de Benito», nombre relacionado con el tatarabuelo materno de Hilarión, Juan Benito de Istúriz. Padres y abuelos eran todos originarios de pueblos próximos a Pamplona/Iruña, la capital y mayor ciudad del entonces llamado Reino de Navarra, hoy Comunidad Foral de Navarra / Nafarroako Foru Komunitatea [1][2].

### Burlada

En 1807, Burlada (Burlata en euskera) era un pequeño pueblo dedicado principalmente a la agricultura junto al río Arga, situado a menos de 4 km a pie desde la Puerta de San Nicolás de Pamplona [4]. De acuerdo con el censo de 1847, Burlada tenía una población de 285 habitantes [1], un número quizá no muy superior a su población hacia 1807 —en el previo censo (1787), se habían contabilizado 228 habitantes [5]; un enorme contraste, eso sí, con los 19.723 residentes censados en 2021, que sitúan hoy a Burlada en quinto puesto entre municipios navarros por población [6]. Administrativamente, a comienzos del siglo XIX, Burlada pertenecía a la merindad (en Navarra, distrito o demarcación) de Sangüesa y al municipio de Valle de Egüés. En la actualidad, Burlada tiene su propio municipio.

Burlada aparece mencionada por primera vez por escrito en latín en el año 1097 como *Bruslata* o *Buruslata*, pasando su

---

<sup>1</sup> En este texto, la primera mención de topónimos españoles originalmente no castellanos se cita, según sea apropiado, haciendo uso del formato *topónimo castellano* / *topónimo autóctono*, por ejemplo, Burlada (*castellano*) / Burlata (*euskera*).

nombre a convertirse más adelante en *Bruslada* y recibiendo su nombre actual a partir del siglo XV. Desde el siglo XII Burlada ha formado parte del llamado *Camino Francés* (o *Camino Navarro*, más propiamente dicho) del Camino de Santiago, la más transitada vía de peregrinaje a Santiago de Compostela. En el siglo XIV, el rey navarro Carlos III el Noble construyó en Burlada una residencia de verano para la familia real, lugar en el que en 1407 nació su primera nieta, la infanta Doña Leonor de Borbón y Evreux [6], futura duquesa de Nemours y condesa de La Marche y de Castres en Francia. Desafortunadamente, lo que quedaba del pequeño palacio gótico y la iglesia románica adjunta (donde fue bautizado el recién nacido Hilarión) fueron derribados sin muchas contemplaciones en 1966 durante el proceso de expansión urbana de Burlada.

Durante la Guerra de Independencia española (1808-1814), ya en vida del futuro compositor, el pequeño pueblo de Burlada habría visto marchar a las tropas francesas hacia Pamplona en 1807, y habría sido testigo en 1813 del sitio de Pamplona por las tropas españolas y de la cercana batalla de Sorauren, uno de los encuentros más importantes de la llamada “Batalla de los Pirineos”, campaña en la que las tropas anglo-hispano-portuguesas al mando del duque de Wellington se impusieron decisivamente al ejército napoleónico comandado por el mariscal Soult.

### Pamplona y su Catedral

Los orígenes de Pamplona (Iruña en euskera) se remontan a la Prehistoria. Las primeras referencias escritas sobre la ciudad datan del año 75 AEC (Antes de la Era Común) cuando el asentamiento vascón<sup>2</sup> existente a orillas del Arga pasó por decreto del general romano Cneo Pompeyo Magno a convertirse en ciudad romano-vascona, rebautizada Pompælo. Tras la caída del imperio romano en el siglo V EC (de la Era Común), Pamplona fue ocupada por los visigodos, una de las tribus germánicas que se asentaron en la antigua

---

<sup>2</sup> Los vascones eran una etnia prerromana que ocupaba la región comprendida desde el río Ebro en lo que son hoy las Comunidades de Navarra y La Rioja hasta los Pirineos Occidentales, alcanzando por el este la actual provincia aragonesa de Zaragoza.

Hispania romana. En el año 718 EC, a los siete años del comienzo de la invasión musulmana de España, Pamplona cayó en manos de los invasores. Pamplona y el valle del alto Ebro permanecieron durante los 100 años siguientes como señoríos sometidos a los emires de Córdoba y sus aliados, y bajo la presión de los francos, liderados durante parte de esta época por el emperador Carlomagno (747-814). El llamado Reino de Pamplona se constituyó en el siglo IX, convirtiéndose poco más adelante en el Reino de Navarra, ligado por estrechos vínculos familiares a los reinos de Aragón y Castilla, y con su capital en Pamplona. Los conflictos internos fueron gradualmente debilitando al Reino de Navarra, hasta que a comienzos del siglo XVI perdió su independencia, pasando a convertirse en uno de los reinos constituyentes de la corona de Castilla. Durante los dos siglos siguientes, Pamplona se estableció como una relativamente próspera capital regional, con una población dedicada a la agricultura y ganadería, la artesanía y una pequeña pero creciente industria. Las tropas napoleónicas ocuparon Pamplona entre 1808 y 1813, haciéndola una de sus principales guarniciones en la Península Ibérica [7]. De acuerdo con el Censo de Floridablanca [5], su población hacia finales del siglo XVIII era de alrededor de 14.000 habitantes. En el año 2021 contaba con unos 203.000 residentes, ocupando el puesto 29º entre las ciudades españolas [8].

Pamplona fue sede episcopal visigoda, pero las primeras informaciones concretas sobre un templo episcopal en la ciudad datan del siglo X. La primera catedral románica fue consagrada en el año 1127. Las guerras y el deterioro llevaron a la demolición del templo románico y a la construcción de la actual catedral gótica entre 1286 y 1501, bajo la advocación de Santa Maria de la Asunción. El claustro, concluido en 1356 es considerado uno de los más hermosos ejemplos del gótico europeo. La fachada de la catedral data de comienzos del siglo XVIII [7].

### La familia Eslava-Elizondo

Ambos apellidos familiares de Hilarión tienen su origen en los nombres de antiguas villas rurales de Navarra de las que fueron originarios sus antepasados. En el caso de Eslava, se da la interesante circunstancia de las dos variantes de grafía

del apellido —*Eslava*, la versión castellana o «romanizada» y *Eslaba*, su correspondiente (y probablemente original) grafía vasca. La familia Eslava-Elizondo, todos probablemente *euskaldunak* (vascoparlantes) deben haber usado preferentemente *Eslaba*, a juzgar por el hecho de que, en documentos y partituras manuscritos, el compositor con frecuencia firmaba su apellido *Eslaba* hasta ya casi alcanzados los 40 años de edad [1][9]. Curiosamente, y según parece, desde muy joven, dejó asimismo de usar su primer nombre de pila a favor del más inusual *Ilarion*, *Ylarion* o (finalmente) *Hilarión*.

La familia de Hilarión Eslava podría considerarse como típica de la Navarra rural de su época, de modestos pero suficientes medios y dedicada a las labores de la agricultura en terrenos propios próximos al río Arga en los alrededores de Burlada y Villava / Atarrabia. Los Elizondo parecen haber aportado la mayor parte de los bienes inmuebles de la familia y fue en su casa Benitoren, una de las casas y fincas de las que fueron propietarios, donde se estableció definitivamente la familia Eslava-Elizondo [1][2]. Años después, con el paso del tiempo, Benitoren llegó a sufrir un gran deterioro y tuvo que ser derribada en la década de los 1980. Hoy día ocupa el solar, sito en la calle San Juan de Burlada, la Escuela de Música Hilarión Eslava, que gestionan conjuntamente los ayuntamientos de Burlada y Villava.

Hilarión tuvo cinco hermanos: un varón y cuatro hermanas (una mayor que él, Catalina), de los que sólo llegaron a adultas tres de sus hermanas:

Catalina Vicenta (1805-ca.1887)  
María Francisca Sotera (1810-1811)  
María Serafina (1811-?)  
Juana Engracia Rita (1819-?)  
Francisco Vicente (1822-1830)

Las tempranas muertes de María Francisca y Francisco Vicente no habrían sido inusuales en esta parte de España en la primera mitad del siglo XIX, debido a las pobres condiciones de salubridad e higiene, frecuentes epidemias y la falta de atención médica [10].

Catalina, Serafina y Rita casaron y dejaron descendientes, entre ellos Bonifacio Sanmartín Eslava, hijo mayor de Catalina, al que esta historia volverá a encontrar más adelante.

### El joven Hilarión

Entre los biógrafos de Eslava hay algunas diferencias sobre el nivel de educación que el niño Hilarión habría recibido en su Burlada natal. Aunque durante su infancia puede o no haber existido una escuela en Burlada [2][3][11][12], es de suponer que, dada la modesta pero moderadamente acomodada condición social de su familia y la proximidad a Pamplona, Hilarión habría recibido por lo menos una educación básica (leer, escribir —posiblemente en castellano, algo de aritmética) adecuada a su edad. Por otra parte, las Cortes de Navarra habían establecido en 1781 la escolarización obligatoria (al menos en teoría) para edades comprendidas entre los 5 y los 12 años.

La historia de cómo se inició Eslava en la música la recogen muchas de las biografías del compositor en versiones de mayor o menor colorido —algunas apócrifas, otras supuestamente contadas por él mismo, y muchas de ellas parafraseadas [1]-[3], [12]-[22]. Quizá la más verosímil —pero no por ello menos graciosa, pudiera ser la que relata José María Esperanza y Sola en su sentido homenaje al compositor y amigo con ocasión de su fallecimiento, publicado en *La Ilustración Española y Americana* [15]:

«Terminadas las horas de coro de la catedral en Pamplona, salióse una tarde el Rector del Colegio de Infantes de la misma a dar su cotidiano paseo por las márgenes del río que van al vecino pueblo de Burlada. Llamóle la atención desde luego un grupo de chicos que por allí jugaban y, sobre todo, uno de aspecto varonil e inteligente mirada con el cual, en seguida trabó conversación. "¡Qué lástima! dijo el Rector, dirigiéndose a un amigo que le acompañaba: este chico sería un excelente niño de coro; pero ¡si los crían como salvajes! ¡No sabrá leer siquiera!" El muchacho, poco satisfecho, que digamos, de aquella nada suave calificación, y deseoso de rectificarla, se apresuró a contestarle: "Sí, señor; sé leer y escribir y contar." Sonrióse el bueno del



Rector, y acto continuo le pidió que cantase algo; a lo cual el chico, sin inmutarse, empezó a entonar una jota con una copla más verde que la alfombra de hierba que pisaban, y que los honestos oídos del capellán no permitieron acabase; antes bien, interrumpiéndole, le preguntó si quería ser niño de coro de la catedral, pregunta que fue acto continuo contestada afirmativamente con suma alegría por el interpelado. No dijeron otro tanto sus padres, que en él veían el continuador de su modesta cuanto honrada fortuna, y el capellán volvióse a Pamplona, dejando al pobre chico en la mayor aflicción y desconsuelo.

»Poco tiempo después, la falta de niños de coro en la catedral encaminaron de nuevo los pasos de Don Mateo Jiménez (que tal era el nombre del Rector) á Burlada.— Fuése a la escuela, donde hizo cantar a los muchachos, y ya, perdida la esperanza de ver realizado el objeto de su viaje, iba a marcharse, cuando se acordó del joven protagonista de la escena junto al río; preguntó al maestro por él, y acto continuo el chico, dando un brinco capaz de dar envidia al mejor gimnasta, se encontraba delante del capellán. Hízole cantar la escala, y el muchacho con tal fervor lo hizo, que, acompañando la acción a la voz, según él mismo nos ha contado, iba subiéndose maquinalmente los pantalones, encontrándose de calzón corto al entonar la última nota ascendente. Quedó decidido su ingreso en el Colegio de Infantes, previo el permiso paterno, conseguido a fuerza de ruegos y súplicas del interesado, que muy luego tenía el gusto de ver al Rector inscribir en el libro de niños de coro el nombre de Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, nacido en Burlada el 2 I de octubre de 1807.»

Hilarión contaba en ese momento con apenas 8 años de edad. Es interesante que en esta versión hay una escuela en Burlada y probablemente más que un poco de exageración en la anécdota, pero lo más significativo es el talento, entusiasmo y ambición que demuestra el jovencísimo Eslava, perennes facetas de su carácter. Para Hilarión, esta fue la oportunidad que de forma más decisiva le abrió las puertas a una educación musical que en la España de su época le habría sido

imposible adquirir de otra manera. Para sus padres, que no tenían otros hijos varones, la decisión no habría sido fácil.

Es de suponer que tras la guerra y el terrible sitio que padeció la ciudad en 1813, la Catedral de Pamplona (Catedral Metropolitana de Santa María de la Asunción, o Santa María la Real) iniciaría un proceso de recuperación que habría incluido volver a nutrir de niños cantores el Colegio de Infantes, cuyo rector en funciones en esos momentos, como menciona Esperanza y Sola en su relato, era el Presbítero Capellán Músico y bajonista Mateo Jiménez († ca. 1821). En 1816, el mismo año en que entró Hilarión Eslava en el Colegio de Infantes, el Cabildo catedral decidió poner a Julián Prieto (1765-1844) provisionalmente a cargo de la Capilla de Música catedralicia. Prieto era Racionero Músico Tenor, título que conservó en el desempeño de su nuevo puesto, ya que, al no ser canónigo, no podía ser nombrado Maestro de Capilla [1].

Durante sus primeros años de formación musical, Eslava tuvo a Mateo Jiménez como maestro de solfeo y aprendió piano y órgano con Julián Prieto. Sobresalió como creativo y aventajado estudiante. Con Prieto comenzó Hilarión también sus estudios de armonía y composición. A este notable músico lo incluiría Eslava muchos años después en su magno tratado musicológico, la *Lira Sacro-Hispana*. En Pamplona inició el joven Eslava sus estudios de humanidades bajo la tutela de D. Victor Salinas, catedrático en el Colegio Seminario.

Y ya a los 12 años comenzaba Hilarión a escribir música, incluida, supuestamente, una Misa [11][18].

#### Años de guerra y de desarrollo musical

Importantes acontecimientos en España y, en particular, en Navarra, hicieron que los estudios del joven músico se vieran súbitamente interrumpidos en 1823, cuando Hilarión contaba con 15 años.

Un poco de contexto histórico: Tras la derrota de Napoleón en España en 1814, el rey Fernando VII, que había sido sometido a un relativamente cómodo cautiverio en Francia desde 1808, regresó por fin a su país. A las pocas semanas

de su entrada en España y sin esperarse a su retorno a Madrid, el rey declaró nulos y sin efecto todos los decretos promulgados por las Cortes de Cádiz de 1812, cuyas bases contemplaban la creación de una monarquía constitucional en España. Durante los seis años siguientes, el llamado «Sexenio Absolutista», Fernando VII gobernó como autócrata una nación cuya economía permaneció sumida en la pobreza y en la inestabilidad política. Culminando numerosas intentonas golpistas, el ejército se sublevó finalmente con éxito en 1820 y obligó al Rey a jurar la constitución. El caótico «Trienio Liberal» (1820-1823) que siguió a este cambio de rumbo político no contó con el apoyo popular o de la poderosa Iglesia española y fue activamente subvertido por el rey, quien logró en 1823 que Louis XVIII, el recientemente proclamado rey de Francia, enviara un ejército expedicionario a España, «Los Cien Mil Hijos de San Luis», con el beneplácito de Austria, Prusia y Rusia. Tras una rápida y victoriosa campaña, las tropas francesas reinstauraron el absolutismo en España. Durante los 10 años siguientes, la llamada «Década Ominosa» (1823-1833), Fernando VII abolió la mayoría de los cambios introducidos durante el Trienio Liberal y la oposición liberal fue objeto de una represión sistemática y despiadada. En este periodo de despotismo y de escasas reformas se consumó la pérdida para la Corona Española de la totalidad de sus posesiones en América, salvo Puerto Rico y Cuba<sup>3</sup>.

En la predominantemente católica y conservadora Navarra, los decretos liberales promulgados por las Cortes de Cádiz, que incluyeron la abolición de los Fueros o leyes generales del Reino de Navarra, crearon una oposición pública y generalizada al bando constitucional, incluida la de los miembros de la familia Eslava [6]. En 1823, tropas constitucionalistas en retirada se refugiaron en Pamplona. La ciudad fue asediada por los franceses por espacio de cinco meses, imponiéndose finalmente a la resistencia realista tras duros bombardeos de la ciudad, como consecuencia de los cuales la Catedral sufrió grandes desperfectos. El Cabildo pamplonés, que había anticipado la posibilidad de un sitio de

---

<sup>3</sup> Para una exposición detallada de la historia de España en este periodo, ver [23].

la ciudad, dio temporalmente de baja a la casi completa mayoría de su personal y cerró el Colegio de Infantes en marzo de 1823, unas semanas antes del comienzo del asedio. En octubre de 1823 volvió a abrir sus puertas [1]. Durante esos meses, Hilarión permaneció en Burlada con su familia.

A su reincorporación en noviembre de 1823, al joven Eslava le había cambiado la voz. El Cabildo, que conocía el extraordinario talento de Hilarión, decidió emplearlo como músico de capilla, interpretando el contrabajo, violín y violonchelo [1][2]. Se cuenta la anécdota perteneciente a esta época [1][22] según la cual Eslava le «(...) suplicó un día al organista de la catedral le permitiese hacer sus veces [*con el órgano*]. Satisfecho éste de la verdad de su aserto, consintió en que subiese un día al órgano, dando un espectáculo de sorpresa a los miembros del Cabildo que ignoraban esta nueva profesión del joven Eslava. Con esto creció su concepto y fama, y desde entonces todos le miraban como a uno de esos hombres grandes que de tiempo en tiempo, se levantan para hacer época en la historia». En 1824 Hilarión recibió su Primera Tonsura, el primer paso para la recepción de las Órdenes Sagradas [1].

Con el tiempo, además de sus tareas como músico de capilla, Hilarión pasó gradualmente a ejercer las funciones de compositor, organista y Cantor tenor, convirtiéndose así en un componente esencial de la Capilla de Música de la Catedral, supliendo a una envejeciente plantilla. No es de sorprender, por lo tanto, dado sobre todo su carácter emprendedor y seguro de sí mismo, que, en 1826, a sus 18 años, buscara Hilarión oportunidades en Pamplona y más allá para avanzar su carrera. En enero, Julián Prieto había solicitado su jubilación como Maestro de Capilla en funciones, pero el Cabildo rehusó la solicitud y con ello dio al suelo con cualquier pretensión que el joven Hilarión hubiera podido albergar de acceder al Magisterio de Capilla en esos momentos. Hilarión barajó entonces a la posibilidad de hacer una oposición<sup>4</sup> que se había anunciado para el puesto de

---

<sup>4</sup> El sistema de oposiciones es un procedimiento selectivo en el que varias personas concurren para ocupar uno o más puestos por concurso. Es un

Organista en la localidad navarra de Falces o de aceptar una invitación al mismo puesto en la Real Colegiata de Santa María de Roncesvalles, en el Pirineo navarro. Temiendo quizá perder a uno de sus mayores talentos musicales, el Cabildo pamplonés decidió en septiembre de ese año a aumentar el sueldo a Hilarión, quien, por el momento permaneció en el empleo de su Catedral [1].

El año siguiente, el Cabildo concedió un permiso de cuatro meses al joven músico para perfeccionar sus estudios de composición bajo la tutela del Maestro de Capilla de la catedral de Santa María de Calahorra (La Rioja), Francisco Secanilla. Secanilla (1775-1832) era un organista y compositor que gozaba en esos momentos de un alto prestigio en Pamplona. Como en el caso de Julián Prieto, un agradecido Hilarión Eslava incluyó años más tarde obras de Secanilla en su *Lira Sacro Hispana* [1][24].

Animado por su progreso en Calahorra, Hilarión hizo en marzo de 1828 una solicitud formal al Cabildo de la Catedral de Pamplona para que se le otorgara «la gracia del Magisterio de Capilla, con oposición precedente o sin ella», o en su defecto la promesa del puesto cuando cesara Julián Prieto. El Cabildo nuevamente se negó, ofreciéndole en lugar de la promoción un nuevo aumento de sueldo, pero con responsabilidades adicionales de composición bajo la dirección de Prieto y de dar clases de órgano a los infantes de la Catedral. Decepcionado por esta decisión, Hilarión optó por abandonar definitivamente Pamplona. Tan sólo 20 días más tarde, el Cabildo concedía a Hilarión licencia para hacer la oposición a Maestro de Capilla en la Catedral de El Burgo de Osma, en la provincia castellana de Soria, dándole un buen informe de su conducta moral y política. Con esto último se le abrían las puertas a Hilarión para acceder al diaconado (el paso previo al sacerdocio), requisito para participar en la oposición [1].

---

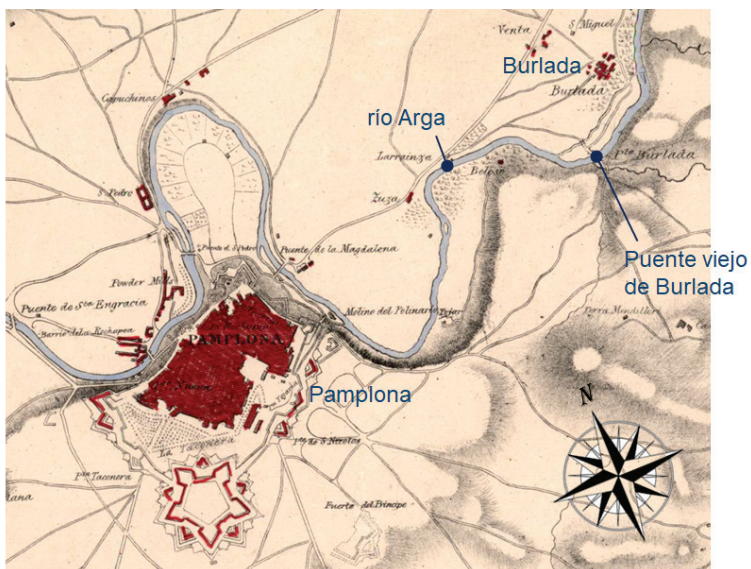
sistema ampliamente establecido en España, sobre todo en el campo de la administración pública. Las oposiciones suponen una serie de pruebas a las que se someten los candidatos en condiciones de igualdad. El candidato o los candidatos ganadores de la oposición son seleccionados por un tribunal de expertos o censores formado al efecto.



Navarra, Pamplona y Burlada.



Iglesia vieja de San Juan Bautista en Burlada [1931]. Foto Diputación Foral y Provincial de Navarra. En esta iglesia, hoy inexistente, fue bautizado Hilarión Eslava. La fachada del palacete de Carlos III de Navarra, también hoy desaparecido, se aprecia en la izquierda de la imagen.



Mapa de referencia: "Battle of Pamplona. Part II. Shewing the Positions on the 29th & 30th July [1813]", Archivo Real y General de Navarra Ref. ES/NA/AGN/13-2/FIG\_CARTOGRAFIA, N.206

Pamplona y Burlada en 1813 durante la Guerra de Independencia.



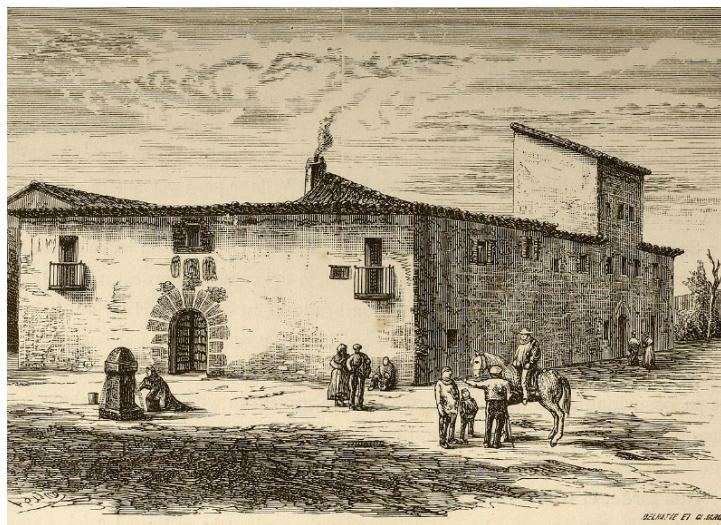
Mapa de referencia: Google Earth, 9 febrero 2022

Pamplona y Burlada en el año 2022.





Burlada - Puente Viejo. Foto del autor, 2021.



*Benitorena*, casa familiar de los Elizondo, ca. 1845. Grabado de Belhatte et cie. en Mañé y Flaquer, Juan, *El Oasis — Viaje al país de los fueros*, Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, Barcelona [1878].



Escena de la Batalla de los Pirineos, 28 de julio de 1813, grabado de William Heath (ca. 1795-1840), Fonds Ancely, Bibliothèque de Toulouse, Francia. Imagen en dominio público.

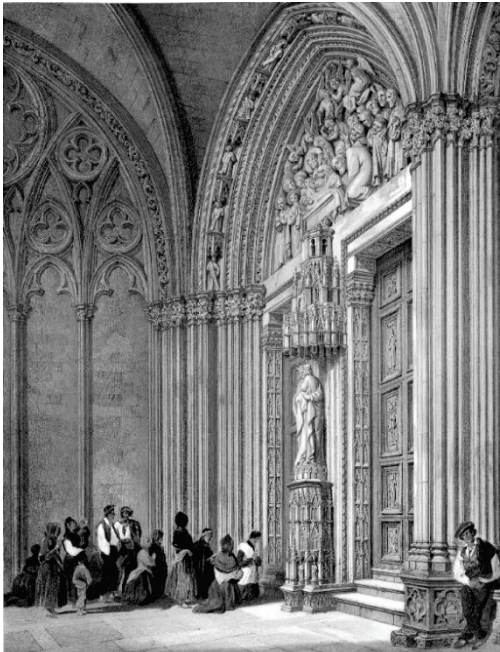
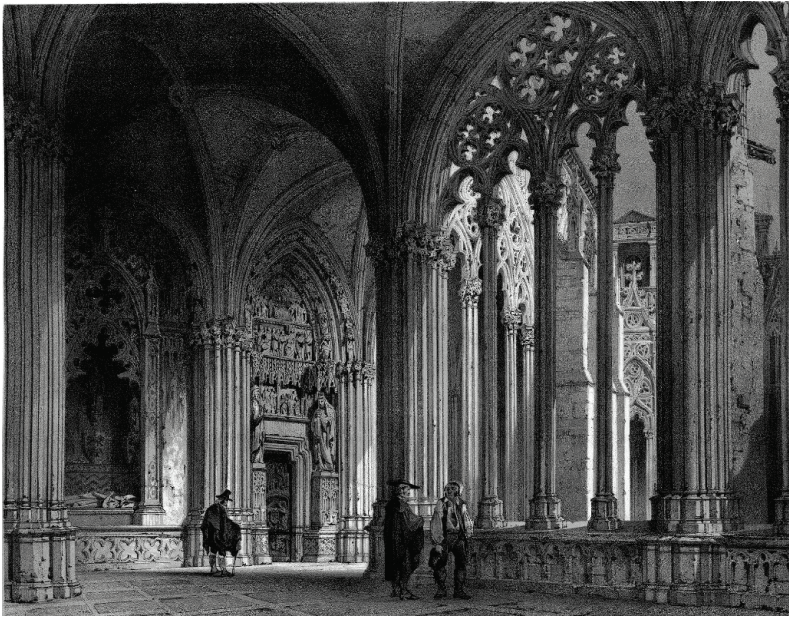


Vista de Pamplona durante el asedio de 1823. Ilustración por Victor Adam. Museo San Telmo, San Sebastián. Imagen en dominio público





Retrato de Fernando VII, rey de España (1814), por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Imagen en dominio público.



Imágenes del claustro de la Catedral de Pamplona.  
Grabados de Genaro Pérez de Villa-Amil, en *España  
Artística y Monumental*, Tomo III, A. Hauser, Paris [1850].  
En dominio público.



Vista de Pamplona [ca. 1850], por Didier Petit de Meurville, Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa. En dominio público.



## II. PRIMEROS PASOS

### La música en el primer tercio del siglo XIX

A Hilarión Eslava le tocó vivir en una época de febril transformación en la historia de la música, aunque es hoy evidente que esta transformación no alcanzó de forma significativa a España hasta después de su muerte. Visto desde una perspectiva actual, la música de Eslava puede por lo tanto parecer estilísticamente una música de *transición*, a caballo entre las glorias de la música sacra española del Renacimiento y del Barroco, y el post-Romanticismo y el desarrollo de los géneros sinfónico y operístico y de las músicas nacionales europeas durante el siglo XIX. Es quizá en parte por esto por lo que su música no haya recibido el aprecio que merece, ni se le haya dado crédito suficiente a Eslava por promover, como lo hizo, una música auténticamente española y la educación musical, tanto pública como religiosa en España, sin jamás olvidar sus cimientos en la gran tradición de la música española de los siglos XVI y XVII.

Cuando nació Eslava en 1807, la escena musical, reflejo de la tumultuosa vida política en Europa, estaba revolucionándose en la figura de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Fue precisamente entre 1808 y 1809 cuando Beethoven compuso y se estrenaron en Viena sus Sinfonías 5ª y 6ª y compuso el Concierto para piano y orquesta nº5, «Emperador», este último estrenado en Leipzig en 1811. Sin embargo, en España no se ejecutó públicamente una sinfonía completa de Beethoven (la 7ª) hasta 1866; la 5ª y 6ª un año más tarde, todas ellas bajo los auspicios de la *Sociedad de Conciertos* de Madrid a impulso de su director Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), colaborador y amigo personal de Hilarión Eslava [25].

También durante los años de juventud de Hilarión, el compositor austriaco Franz Schubert (1797-1828) alcanzaba su plenitud musical y fama, convirtiéndose junto con Beethoven en uno de los más notables precursores del Romanticismo. Sus obras sinfónicas y de cámara, *lieder*, operas y obras sacras tuvieron una gran difusión y un

indudable efecto en la música centroeuropea del siglo XIX, pero tampoco se escucharon en España hasta mucho más tarde. Los estrechos gustos de la Corte absolutista de Fernando VII, la inestabilidad política y la miseria, y el desinterés general en las artes en esa época fueron los causantes de la relativa oscuridad musical en la que vivió España hasta mediados de siglo.

Un caso excepcional fue el de la ópera italiana. Entre 1810 y 1823, el compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868) escribió nada menos que 34 óperas, incluidos sus mayores éxitos, como *Il Barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri* y *Semiramide*. En España, la triunfal irrupción de la música de Rossini, primero en Barcelona en 1815 y muy poco después por todo el país, generó un fulgurante movimiento cultural que, por primera vez, acercó a una creciente y entusiasmada clase media española a este género, influenciando a compositores españoles de toda una época, entre ellos, como se verá más adelante, al mismo Eslava [22][26].

Tampoco se prestó en España mucha atención en esos años a la enseñanza de la música fuera del ámbito puramente eclesiástico; tras numerosas propuestas e intentos, se fundó por fin en 1831 en Madrid el primer conservatorio de música español —el entonces llamado Real Conservatorio de Música María Cristina (en honor a la reina consorte y su patronazgo)— aunque no llegó a funcionar de manera más o menos estable hasta el traslado a su nueva sede en el edificio del Teatro Real en 1852 y el impulso que le darían influyentes miembros de su profesorado, destacando entre ellos Hilarión Eslava (entre 1854 y 1868) [27]-[29]. En España, hasta ya avanzado el siglo XIX, para una persona de profunda vocación musical como lo fue Eslava, la única vía disponible para adquirir una formación, y aún así, apenas adecuada, era, pues, la Iglesia.

### El Burgo de Osma

A unos 230 km por carretera al suroeste de Pamplona, El Burgo de Osma es una pequeña localidad situada en la montañosa provincia castellana de Soria, a orillas del río Ucero, un afluente menor del Duero. Desde tiempo



inmemorial, su economía se ha basado principalmente en la agricultura y la ganadería. De acuerdo con el censo oficial de 1842, en la década posterior a Eslava, El Burgo de Osma contaba con unos 1.800 habitantes [30], un número algo inferior al censo de 1787, que había contabilizado 2.037 habitantes [5]. Como dato de referencia, a comienzos del año 2022, el municipio de El Burgo de Osma-Ciudad de Osma alcanzaba poco más de 5.000 habitantes [31].

De origen anterior a la colonización romana de la península ibérica, las vecinas villas de Osma y El Burgo de Osma fueron testigos de importantes acontecimientos en la historia de los reinos medievales de Castilla y León. La sede catedralicia, establecida en el siglo XII por el fraile benedictino Pedro de Bourges (ca. 1040-1109, canonizado más adelante bajo el nombre de San Pedro de Osma) es hoy la catedral gótica, terminada en el siglo XV (la torre-campanario hacia finales del XVIII). La catedral está dedicada a la Asunción de la Virgen, y junto con la Catedral de Soria forman hoy la sede episcopal de Osma-Soria. En 1808, la villa de El Burgo de Osma y su catedral fueron saqueadas por las tropas napoleónicas al mando del mariscal Ney. Más adelante, El Burgo de Osma se vería también afectado por las guerras carlistas del siglo XIX.

A comienzos del siglo XIX, El Burgo de Osma contaba, además de la catedral, con otros importantes edificios públicos, incluidos un seminario diocesano y una pequeña universidad —la antigua Pontificia y Real Universidad de Santa Catalina, fundada en 1550, pero ya en marcado declive académico desde la segunda mitad del siglo XVIII y cerrada por fin en 1841. Tras su clausura, el edificio de la antigua universidad fue convertido en centro de enseñanza secundaria y, con posterioridad, casa-cuartel de la Guardia Civil. Recientemente reconstruido, el antiguo recinto universitario funciona hoy como hotel termal [31].

#### Primer Magisterio de Capilla

El 4 de diciembre de 1827, el Cabildo catedral de Osma aprobó el edicto de convocatoria que puso en marcha el proceso de oposición para «una Ración afecta al Magisterio

de Capilla»<sup>5</sup>, función que en esos momentos llevaba casi un año vacante. Tres meses después, a escasos días de haberle denegado el Cabildo pamplonés su petición de acceder al Magisterio de Capilla de la catedral, Hilarión se puso en contacto con el Cabildo burgense para inquirir sobre los detalles de la plaza que ofrecía este último y para expresar su deseo de participar en la oposición [1][2]. Dado el carácter impulsivo y ambicioso del joven Eslava, y la prontitud con que se lanzó a este empeño, su decisión tiene que haber sido algo visceral y quizá poco o nada premeditada.

Opositaron hasta su conclusión el entonces Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca, Ignacio Benito Herrera, y el segundo organista de la catedral de El Burgo de Osma y paisano de Eslava, Damián Sanz. Como era típico en la época, los opositores tuvieron que superar varias pruebas, incluida en este caso una composición original para el Salmo *In te Domine*<sup>6</sup>, a cuatro voces y orquesta [32]. El 16 de junio de 1828, el Cabildo eligió por mayoría decisiva (16-3) a Eslava [33]. Habiendo aceptado el Cabildo el informe correspondiente *de puritate sanguinis*<sup>7</sup> y tras el habitual juramento de Estatuto capitular, Hilarión Eslava se convirtió en Racionero y Maestro de Capilla de la Catedral de El Burgo de Osma el 13 de agosto de 1828. Contaba con tan sólo 20 años [1].

---

<sup>5</sup> El término «ración» en este contexto se refiere a una prebenda o empleo remunerado por el cabildo catedral que adicionalmente conlleva formar parte de la institución capitular.

<sup>6</sup> *In te Domine speravi* («En ti, oh Señor, pongo mi confianza»), Salmo 31 (30 en la numeración griega y en la *Vulgata*).

<sup>7</sup> *De la pureza de sangre*, estatuto eclesiástico que se aplicaba en la Península Ibérica desde el siglo XVI para impedir el acceso a la Iglesia a descendientes de conversos, principalmente judíos. Se basaba principalmente en informes suministrados por las autoridades eclesiásticas del lugar de origen de la persona en cuestión. Aunque no era aplicado en todas las catedrales, en El Burgo de Osma lo fue desde 1562 y afectaba a todos los prebendados, infantes de coro, músicos y a la práctica totalidad de los dependientes catedralicios hasta su abolición a mediados del siglo XIX [34][35].

En una catedral como la de El Burgo de Osma, el Maestro de Capilla era el máximo responsable de la Capilla de Música catedralicia. El puesto suponía organizar y participar en la liturgia musical cotidiana y en ocasiones especiales, dirigir ensayos con cantores y músicos, componer un número determinado de obras al año, buscar e instruir a los niños cantores, copiar música y ordenar el archivo de música [32].

Para Hilarión, lograr el Magisterio de Capilla en Osma debe haber supuesto una gran satisfacción y desde su propio punto de vista, una cierta reivindicación personal de sus dotes como músico, a pesar de su juventud y, la verdad sea dicha, de sus entonces bastante limitados conocimientos musicales y experiencia. Por otra parte, El Burgo de Osma debe haber sido también para él una desilusión, tratándose de una localidad de considerablemente menor importancia y tamaño que Pamplona, con escasa o nula vida cultural y una catedral con muchos menos medios económicos y por lo tanto, posibilidades [1]. Ejemplo de esto último es el hecho de que el Colegio de Niños de San Pedro de Osma, dependiente de la Catedral y de donde provenían los niños cantores, se encontraba disuelto desde 1822 y no volvió a abrir, y aún entonces sólo de forma muy limitada, hasta 1832 [34]. La Universidad de Santa Catalina, donde Eslava cursó con distinción estudios de filosofía y teología, se encontraba sin acreditación formal. No sorprende, por lo tanto, sobre todo conociendo su carácter impulsivo, que a los pocos meses de su toma de posesión en El Burgo de Osma, Eslava estuviera ya solicitando ser admitido a las oposiciones al Magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla [1].

Sin embargo, Hilarión cumplió con voluntad sus obligaciones como Maestro de Capilla en El Burgo de Osma. A diferencia de su empleo en la Catedral de Pamplona, principalmente como instrumentista y Cantor, su labor y sus nuevas responsabilidades en la catedral burgense supusieron una transición definitiva de Eslava a la composición. Compuso durante este periodo más de 25 obras corales de diversa índole, incluyendo motetes, himnos y salmos en latín, una misa, sus dos primeros *Misereres* y numerosos villancicos en castellano (muchos de ellos con letra propia), algunas de estas

creaciones por desgracia hoy perdidas<sup>8</sup>. La mayoría de estas obras son composiciones para cuatro u ocho voces con acompañamiento de órgano o de instrumentos con obligado de órgano, la instrumentación generalmente consistente en dos violines y contrabajo, a veces con la adición de flauta, trompas o fígle<sup>9</sup>. Dado el elevado costo que habría supuesto interpretar estas obras, especialmente con la contratación de músicos y cantores, es de suponer que la mayor parte de ellas habrían sido compuestas exclusivamente para celebraciones especiales durante el calendario litúrgico de la Catedral. En cuanto a calidad, se vislumbra ya en el joven compositor un talento fuera de lo común, «ante todo, (con) melodías... de una factura lógica rigurosa, perfecta y más ricas, de pasajes más audaces» en comparación con otros músicos españoles de su época [36].

Durante esta etapa de su vida, Eslava se esmeró además en ampliar su preparación musical, manteniendo por ejemplo una correspondencia profesional con su anterior maestro, Francisco Secanilla. Este último declaraba en unas anotaciones que datan de mayo de 1831, conservadas en los archivos de la Catedral de Calahorra [2] que:

«Entre mis discípulos de composición y factura de música cuento, aunque por breve lapso de tiempo, al seminarista y músico de Pamplona Hilarión Eslava (hoy maestro de la Catedral de Osma), joven por cierto de sobresalientes y envidiables dotes, de grande y fácil inspiración y de suma facilidad en poseerse de las más raras entradas; muchacho que, si no se desgracia, sonará mucho.»

En El Burgo de Osma, Hilarión Eslava recibió las Ordenes Mayores (subdiaconado y diaconado), los pasos que en la Iglesia Católica preceden a la ordenación sacerdotal.

---

<sup>8</sup> Para una tabulación detallada, véase la catalogación provista en el Anexo B.

<sup>9</sup> Instrumento de viento-metal, hoy arcaico, inventado en 1817 como sustituto del serpentón renacentista. Su más próximo equivalente moderno es la tuba.

### Buscando otros destinos: El Magisterio de Sevilla

No hay duda de que entre todos los Magisterios de Capilla en España en tiempos de Eslava, el de Sevilla, junto con el de Toledo (la Catedral Primada de España) y el de la Capilla Real, era considerado uno de los de mayor prestigio. Habiendo por fin superado con grandes penurias las vicisitudes de guerras y conflictos internos, la Catedral de Sevilla se encontraba en la segunda mitad de la década de 1820 con el nuevo reto de buscar sucesión a su anciano y enfermo Maestro de Capilla, Domingo (Domènec) Arquimbau (1757-1829), quien fielmente había cumplido en este puesto desde 1790. El 13 de septiembre de 1828 el Cabildo sevillano convocó finalmente un Edicto de Oposición para su Magisterio de Capilla [34]. En el Edicto aparecen descritas las responsabilidades del puesto, incluyendo la obligación de componer cada año dos Misas y dos Salmos con orquesta, un villancico para los niños cantores (los «Seises», de los que se hablará más adelante en detalle), y un *Miserere* a toda orquesta cada dos años. Además de las responsabilidades habituales de un Magisterio de Capilla, se ponía a su cargo la educación e instrucción de los Seises. El Edicto especificaba asimismo que los candidatos habían de estar ordenados *in sacris* (esto es, haber recibido órdenes sagradas, estando sujetos a voto solemne de castidad). El plazo de solicitud asignado fue de 60 días. Un aspecto relativamente inusual de las oposiciones fue el hecho de que se llevaran a cabo con los opositores realizando las pruebas en sus lugares de origen bajo la supervisión de un diputado y enviando los ejercicios requeridos a Sevilla para su evaluación por el tribunal calificador, en lugar de hacerlo presencialmente, como era costumbre. El propósito podría haber sido reducir gastos tanto para los opositores como para el Cabildo y quizás atraer a un número mayor de candidatos [1][37][38].

A los tres meses escasos de haber tomado posesión de su cargo en El Burgo de Osma, Hilarión solicitó su inscripción como opositor en Sevilla. Dos meses más tarde, en enero de 1829, el Cabildo burgense le concedió su petición de serle asignado un canónigo diputado para verificar el cumplimiento de los ejercicios prescritos para la oposición de Sevilla, realizados en febrero de 1829 [1]. Los ejercicios eran dos: el primero, una composición a ocho voces y orquesta con

solos instrumentales y vocales y texto en castellano —el villancico *Festivo aplauso y bendición*, sujeta a determinadas condiciones adicionales entre las que se incluía ser compuesta en seis días en absoluta incomunicación, y el segundo, una obra original compuesta en 48 horas, también a ocho voces, sobre el himno de Vísperas en latín “*Scripta sunt cælo duorum*”<sup>10</sup> [38][39].

A las oposiciones se inscribieron inicialmente once candidatos entre Maestros de Capilla y músicos procedentes de toda España. Sin embargo, el proceso de evaluación se demoró considerablemente; primero con la muerte de Arquimbau en enero de 1829 y en agosto siguiente con la ausencia forzosa de otro de los jueces. Durante ese tiempo, tres opositores se retiraron y un cuarto fue descalificado. Las obras de los candidatos supervivientes —Francisco Andreví, Maestro de Capilla de Valencia/València; José Barba, Maestro de Capilla de Gerona/Girona; José Carlos Borreguero, Tenor de Salamanca; Hilarión Eslava; Bonifacio Manzano, Organista de Segovia; José Preciado, músico racionero de Barbastro (Huesca) y Miguel Soriano, segundo Maestro de Capilla y Organista de Segorbe (en la provincia de Castellón / Castelló), se probaron en el trascoro de la Catedral con asistencia de jueces y público, que seguía con interés el concurso. En esos días, corría por Sevilla una «décima» del poeta Juan Nicasio Gallego<sup>11</sup> que daba a entender una cierta predilección popular por Eslava [1][2][11][38]:

---

<sup>10</sup> Basado en su íncipit, el primero podría haber consistido en una versión castellana del Salmo 66 (65 en la numeración griega). La obra en latín fue sobre el himno atribuido al poeta hispanorromano del siglo IV EC Prudentius («*Scripta sunt cælo duorum / Martyrum vocabula / Aureis quæ Christus illie / Annotavit litteris. / Sanguinis notis eadem / Scripta Terris traditit.*» —aproximadamente, “Así como escritos los dos nombres / En el cielo aparecen / Con letras de oro que Cristo entregó / Del mismo modo / Con caracteres de sangre / En la Tierra fueron escritos»), dedicado a los mártires españoles del siglo III San Emeterio (Emeterius) y San Celedonio (Cæledonius) [40]. No se han hallado hasta la fecha copias de ninguna de las dos composiciones presentadas por Eslava para estas oposiciones.

<sup>11</sup> Juan Nicasio Gallego Hernández (1777-1853), sacerdote, poeta, traductor y crítico literario, diputado liberal en las Cortes de Cádiz,

«La de Gerona es marcial,  
la de Segorbe mezquina,  
sin fuego la Salmantina,  
la de Segovia tal cual,  
la de Osma es original,  
muy patética y sagrada,  
la de Valencia es copiada  
para el teatro asombrosa,  
la de Barbastro no es cosa,  
aunque su final agrada.»

«La de Osma» se refería lógicamente a uno de los ejercicios de Eslava. El informe del tribunal fue finalmente presentado al Cabildo el 30 de marzo de 1830 [37]. En éste se daba a conocer que Hilarión Eslava había merecido el primer lugar en su obra castellana y el tercero en la latina<sup>12</sup>, mientras que Francisco Andreví recibía el segundo lugar en la obra castellana y el primero en su obra latina. Conocido el veredicto del tribunal, que evidentemente otorgaba a este último sólo una estrecha ventaja, el voto del Cabildo sin embargo proporcionó una aplastante victoria a la candidatura de Andreví sobre la de Eslava: 52-2. Se ha comentado que la joven edad de Eslava, a sus 22 años escasos y limitada experiencia, podrían haber sido factores en su contra (Andreví, por el contrario, llegaba procedente de una importante catedral y contaba con 43 años). El catalán Francisco (Francesc) Andreví y Castellar (o Castellà) (1786-1853) se convertía, pues, oficialmente en Maestro de Capilla de la catedral hispalense [1][2][38]. El 10 de abril siguiente, el recién seleccionado Maestro escribía una carta al Cabildo agradeciendo el nombramiento [36].

---

académico y en general, personaje interesantísimo de la España decimonónica. Curiosamente, y como Eslava, cursó parte de sus estudios en la Universidad de Santa Catalina, en El Burgo de Osma [41].

<sup>12</sup> En la reseña biográfica de Eslava que aparece en la revista musical sevillana *El Orfeo Andaluz* en su número fechado 11 de febrero de 1843 [11], su autor alega —con bastante improbabilidad— que Eslava no habría conseguido el primer puesto en la obra latina por el mero hecho de no haber podido incluir por falta de tiempo el último compás del *Amén* final.

### La Real Capilla de Palacio en Madrid

Mientras el tribunal examinador en Sevilla se encontraba deliberando, *La Gaceta de Madrid*, el órgano oficial de comunicación de la Corte en Madrid publicaba en su número del 4 de marzo de 1830 el siguiente edicto [42] (página 116) [sic]:

«En la Real capilla del Rey nuestro Señor se halla vacante el magisterio de música, al que está anejo el rectorado del Real colegio de niños cantores de la misma, con la dotacion por ambos conceptos de 25.000 rs. anuales, debiendo concurrir en el sugeto que la ha de obtener las cualidades siguientes: que ha de ser presbítero secular, ú ordenado in sacris para poder ascender al sacerdocio á lo mas dentro de dos años desde la posesion de la plaza; haber cumplido los 30 de edad, y no exceder de 50; ser perfectamente inteligente y diestro en lo especulativo y práctico del arte de la composicion, y en todos los arcanos y primores que en él se contienen para componer en música con buena eleccion, propiedad y gusto toda clase de obras que se acostumbran y pueden ocurrir en la Real capilla, en los idiomas latino y español, sobre lo que se le harán los exámenes y experiencias convenientes por los jueces que á este fin se nombrarán, previniendo que su obligacion ha de ser componer todas las obras que se necesitan en el giro del año para solemnizar el culto, las cuales deberán quedar archivadas en la papelera de música de la Real capilla, responder de ellas, y de las que al presente existen en su archivo, y asistir para regirlas, á todas las funciones que actualmente se celebran y prescriben en la tabla de asistencias con música, asi en la Real capilla, como en otras iglesias donde se concurre de orden de S. M.

»Como rector del citado Real colegio tiene habitacion en él, y en la que debe vivir para el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales, a quienes es de su obligacion enseñar no solo el estilo del canto, sino el arte de la composicion música á los que quieran dedicarse á la carrera de maestro de capilla y manifiesten talento para ello, y cumplir con todas las demas cargas inherentes á estos oficios.



»Por tanto los que teniendo tas expresadas cualidades quieran hacer oposición presentarán ó remitirán al Excmo. Sr. Patriarca de las Indias; memorial con su fe de bautismo legalizada, y testimoniales de su propio prelado expresivas de su conducta moral y política en el término de 60 dias, que empezarán a correr desde el día dos de Marzo, y fenecerán en 30 de Abril próximo, y cumplido se procederá a los ejercicios que determinarán los jueces examinadores que al efecto de nombrarán y en vista de su censura se propondrá á S. M. el que se juzgue mas á propósito para el servicio de Dios y de la Real capilla.»

En su número fechado el 25 del mismo mes [42] (página 152), *La Gaceta de Madrid* corregía el anuncio inicial, añadiendo a las funciones del Magisterio la de compositor de música para la Academia de la Real Cámara de S.M. y aumentando correspondientemente la dotación anual a un total de 37.000 reales. De más relevancia en el caso de Eslava fue la modificación del concurso que ampliaba el acceso a la oposición a «toda persona, sin distinción de clase, estado, ni edad». Recordemos que Eslava era entonces un joven de apenas 22 años. El término «estado» se refiere aquí al estado civil de los candidatos, permitiéndose asimismo a partir de ese momento a candidatos seglares a opositar, al parecer como reacción a algunas protestas [1]. Para los ejercicios de oposición, los candidatos debían trasladarse a Madrid.

Es de suponer que con los retrasos y vicisitudes que había sufrido el proceso de selección en Sevilla, y dado el prestigio de la Real Capilla de Palacio, tanto Andreví como Eslava se habrían animado a opositar también en Madrid, como así fue. A esta oposición se sumaron otros nueve candidatos —los Maestros de Capilla de Guadix (Granada), Murcia y El Pilar de Zaragoza, respectivamente, Antonio Honrubia, Indalecio Soriano Fuertes y Antonio Ibáñez; los organistas de la Real Iglesia de San Isidro (Madrid) y Salamanca, Román Jimeno y Francisco Olivares; el maestro y Director de la Ópera Italiana en los teatros de la Corte, Ramón Carnicer; y los profesores de música Tomas Genovés, Alejo Mercé y Jaime Nadal [1][43]. Pretendió también opositar Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), quien había sido músico de la Corte y

participado con brillantez en conciertos de la Real Cámara, pero se encontraba en Londres en esos momentos (ciudad en la que, por cierto, gozó de cierta fama como músico), y su solicitud fue desestimada [44]. Como se verá más adelante, esta es una figura que volvería a aparecer en la vida profesional de Eslava.

Los ejercicios a los que fueron sometidos los candidatos tuvieron lugar del 21 al 28 de mayo de 1830, en la misma Real Capilla, y podrían calificarse de gran dificultad, incluyendo: dirigir sin previa preparación un pasaje de una Misa inédita a cuatro voces y toda orquesta, leer una partitura de música antigua, componer varias piezas de música sacra en latín y en castellano, entre ellas un himno de vísperas y un salmo para voces y orquesta<sup>13</sup>, demostrar conocimientos de canto llano<sup>14</sup>, y acompañar y componer recitados y arias de ópera en italiano, todo ello contra reloj [1][43].

Como en Sevilla, Eslava y Andreví acabaron siendo los dos candidatos más destacados. No hubo tampoco en Madrid acuerdo entre los jueces del tribunal calificador: A Hilarión Eslava le otorgaron los tres jueces unánimemente un segundo puesto; por otra parte, Francisco Andreví consiguió un primer puesto, un tercer puesto y en opinión de un tercer juez, no alcanzó a clasificarse (esto es, quedó por debajo de los otros tres candidatos). Y al igual que en Sevilla, aunque esta vez sin ventaja evidente, fue nuevamente Andreví quien salió

---

<sup>13</sup> Según biógrafos de Eslava [2][16], en el primer caso se habría tratado del himno de vísperas y maitines del *Breviario Romano* que comienza con los siguientes versos: *Deus tuorum militum / Sors, et corona, præmium*, aproximadamente, «Oh, Dios, de tus soldados / Herencia, corona y recompensa», letra de autor desconocido, probablemente del siglo VI. No parecen haberse conservado copias de las composiciones de Eslava para estos ejercicios.

<sup>14</sup> El canto llano o *cantus planus* es el nombre genérico con el que se describe un cierto estilo de música vocal desarrollado en la Iglesia de Occidente a partir del siglo V EC, de formato monódico (con una única línea melódica y por lo tanto carente de armonía), supeditado a textos litúrgicos, de ritmo libre (generalmente sin indicaciones métricas) y cantado sin acompañamiento instrumental. El canto llano en su variante gregoriana ha sido considerado desde los siglos IX al XI el canto propio de la liturgia de la Iglesia Católica Romana.

triunfador, en este caso posiblemente tras una intervención directa del rey (Fernando VII), quien ya conocía personalmente al maestro catalán [1][39][44]. Una vez más, quizá la temprana edad y la falta de experiencia podrían haber sido importantes desventajas para Eslava [2]. La elección de Andreví para el Magisterio de la Real Capilla fue anunciada públicamente en julio de 1830.

Resulta interesante que habiendo Francisco Andreví previamente aceptado el Magisterio de Sevilla en abril, no se retirara en ese momento de la oposición para la Real Capilla, lo cual podría haber justificado sin perjuicio personal alguno antes de comenzar los ejercicios en Madrid. Por el contrario, en una carta escrita en Valencia y fechada a finales de abril, Andreví comunicaba al Cabildo de Sevilla que no podía hacer su traslado a Sevilla al encontrarse ya en la capital para opositar y que, «estando para empezarse los ejercicios para la oposición a dicho Magisterio, había creído que resultaría poco honor de retirarse de la oposición y no hacerla». Añadía en la carta que se presentaba a la oposición «sin más expectativa que contraer mérito por ella», que si su participación «pudiese ser desagradable al Cabildo» se retiraría inmediatamente, y que su intención era acudir a Sevilla al término de los ejercicios, suponiéndose que para hacerse cargo del recién aceptado Magisterio [37]. El Cabildo sevillano no puso objeción, o porque confiaba en su nuevo Maestro de Capilla o, con mayor probabilidad, porque habría temido ofender a la Casa Real. Conociendo hoy mejor el trasfondo, cabe suponer que en realidad Andreví estaría apostando por la posibilidad de hacerse con un puesto de mayor prestigio y mucho mejor remunerado<sup>15</sup> que el que acababa de ganar en Sevilla; en otras palabras, jugando a dos

---

<sup>15</sup> En Sevilla, el sueldo anunciado en el Edicto de Oposición fue de 1.000 ducados de vellón [37], equivalente a 11.000 reales de vellón [45]. El real decreto del 2 de marzo de 1830 para el puesto de la Real Capilla, arriba citado, establecía la asignación anual en 25.000 reales de vellón al año, cantidad que se aumentó a 37.000 reales de vellón en el anuncio del 25 de marzo al añadirse a las responsabilidades del puesto la de composición para la Academia de la Real Cámara [42].

bandas<sup>16</sup>. Al concluir los ejercicios de oposición en Madrid, Andreví volvió a Sevilla a esperar los resultados, y al saberse éstos, pidió permiso al Cabildo «para pasar a tomar conocimiento de su nuevo destino y ver si le prueba aquel clima», concediéndosele un permiso de dos meses. El 31 de agosto, Andreví comunicaba al Cabildo de la Catedral de Sevilla su renuncia al Magisterio que había aceptado meses antes (y en el que en la práctica apenas llegó a ejercer<sup>17</sup>) para hacerse cargo del de la Real Capilla de Música [1][37].

Se podría juzgar al joven Eslava de haber actuado de manera parecida, habiéndose lanzado a las oposiciones de Sevilla y Madrid a los pocos meses de haber tomado posesión del Magisterio de El Burgo de Osma; pero la diferencia es que, en el caso de Hilarión, ambas oportunidades surgieron después de haberse iniciado en su Magisterio, y que más de un mes antes de los ejercicios de oposición a la Real Capilla, conocía ya que no había conseguido el puesto en Sevilla.

Curiosamente, la historia de Francisco Andreví, compositor por otra parte de probado talento, y su relación con la Real

---

<sup>16</sup> Mientras tanto, el 22 de abril, conociendo ya su triunfo en Sevilla, Andreví escribía una carta al Cabildo de la Catedral de Valencia solicitando una ausencia temporal de dos meses, plazo «en el que podría experimentar si le probaría bien el clima de Sevilla», exactamente el mismo argumento que iba a usar poco después para ausentarse de Sevilla tras haber ganado la oposición al Magisterio de la Real Capilla. El permiso, que fue concedido, le proporcionaba a Andreví una tercera opción —la de permanecer en Valencia [38].

<sup>17</sup> En una reciente biografía de Francisco Andreví [37] se citan como probablemente pertenecientes a su Magisterio sevillano dos misas y tres salmos para voces con acompañamiento de instrumentos, así como dos villancicos y bailes de Seises y un motete, pero no parece esto muy verosímil, habiéndose limitado la estancia del compositor en Sevilla a apenas seis semanas. Según otra investigación, los dos villancicos y bailes de Seises, compuestos para la Catedral de Sevilla, datan de 1853, el año de su muerte en Barcelona [46]. A pesar de su actuación evidentemente algo menos que honorable con respecto a la oposición sevillana, Andreví parece haber mantenido con posterioridad una relación cordial con el Cabildo hispalense y personalmente con Hilarión Eslava, quien años más tarde incluyó dos obras de Andreví en su gran compendio musical, la *Lira Sacro-Hispana*.

Capilla no termina aquí. En 1836, a poco menos de seis años en su puesto, se vio involucrado en una compleja intriga de palacio como consecuencia de la cual optó por ausentarse de su puesto (supuestamente) sin autorización y huir a Francia, fijando su residencia finalmente en Burdeos en 1839 [38][43]. Allí asumió el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral hasta 1845, regresando definitivamente a España (aunque no a su antiguo Magisterio) en 1849, cuatro años antes de su muerte [44][47]. A las pocas semanas de la fuga de Andreví a Francia y su destitución, Mariano Rodríguez de Ledesma era nombrado por decreto Maestro de la Real Capilla en base a sus reconocidos méritos [43].

#### ... y de nuevo, Sevilla

Tras conocerse la renuncia de Francisco Andreví al Magisterio de Sevilla, varios de los opositores —entre ellos Eslava— procedieron inmediatamente a reiterar al Cabildo sevillano su interés en el puesto. En el caso de Hilarión, y a petición suya, se añadió a su dossier una certificación en la que constaba su segundo puesto obtenido en la oposición a la Real Capilla de Música. Aunque sin desestimar los resultados del concurso, el Cabildo tomó sin embargo la decisión de suspender indefinidamente el proceso de selección [37].

El 17 de febrero de 1832, tras largas deliberaciones, el Cabildo tomó por fin la decisión de reconsiderar la cuestión del nombramiento del Maestro de Capilla, esta vez sin recurrir a oposición, pero basándose en la lista de candidatos aprobados en 1828. El proceso se limitó dos días más tarde a una votación por mayoría simple entre los dos candidatos más aventajados en los ejercicios de oposición concluidos en 1830: Hilarión Eslava y José Barba, Maestro de Capilla de la Catedral de Gerona. En esta ocasión, Hilarión fue rotundamente favorecido, con 46 votos a su favor y 8 a favor de su contrincante. Tras más de dos años de larga espera, Hilarión por fin conseguía este tan ansiado puesto. En marzo de 1832 comunicó al Cabildo sevillano su decisión de aceptar el nombramiento y su intención de trasladarse inmediatamente a Sevilla. El 15 de abril tomaba posesión de la Prebenda y Magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla fundamentalmente en los mismos términos que se habían ofrecido con anterioridad a Francisco Andreví, cesando

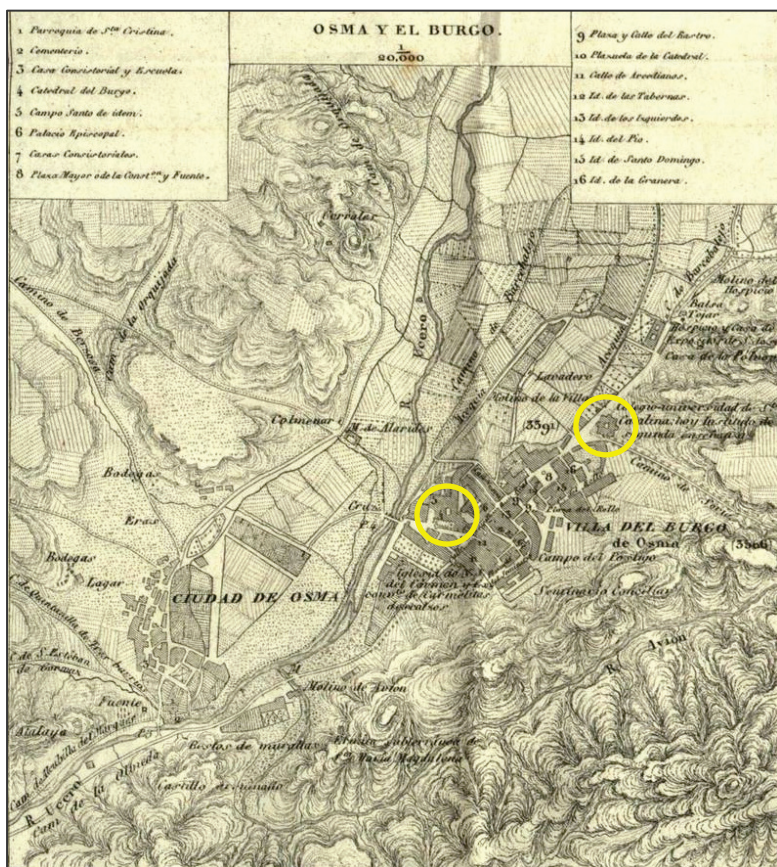
formalmente unas semanas más tarde en el Magisterio de El Burgo de Osma [1][48]. Una nueva y prometedora vida esperaba a Hilarión en la capital hispalense.



El Burgo de Osma (Soria).



Muralla y torre de la Catedral de El Burgo de Osma. Foto del autor, 2021.



Mapa de El Burgo de Osmá y Ciudad de Osmá [1860], por Francisco Coello (1822-1898). En la imagen aparecen resaltadas la Catedral (indicada por el número 4, centro de la imagen) y la Universidad de Santa Catalina (hacia la derecha). En dominio público.





El Burgo de Osma hacia 1917-1919. Puente Viejo, paredes y torre de la Catedral y Catedral de la Asunción. Fotos de Otto Wunderlich (1887-1975), Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España



Patio de la antigua Universidad de Santa Catalina, El Burgo de Osma, hacia 1917-1919. Foto de Otto Wunderlich (1887-1975), Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.



Los órganos de la Catedral de El Burgo de Osma. Los instrumentos datan del siglo XVII (lado Evangelio, a la izquierda) y del siglo XVIII (lado Epístola, a la derecha). Foto de José Javier Martín Espartosa, en <https://www.flickr.com/photos/druidabruxux/9639065725/in/album-72157626918686230/> (consultado 15 de marzo de 2022).



«D. Juan Nicasio Gallego», por Luis de Madrazo Kuntz [1853]. Colección «Los Madrazo» de la Comunidad de Madrid. Imagen en dominio público. A este escritor se le atribuye la famosa «décima» favoreciendo a Eslava en los ejercicios de oposición a Maestro de Capilla en Sevilla en 1829.



### III. LA FORTUNA AYUDA A LOS AUDACES

*Audentis Fortuna iuvat*  
(Virgilio, *Eneida* Libro X, verso 284)

Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla  
(Dicho popular)

Para el joven Hilarión, a sus 24 años, Sevilla, ciudad extraordinariamente rica en historia y tradiciones, tan diferente al norte de España y mucho mayor que El Burgo de Osma o Pamplona, debe haberle parecido asombrosa y exótica. El poeta inglés Lord Byron (1788-1824) describía así en su *magnum opus* «Don Juan» la Sevilla que él conoció en un breve viaje por Andalucía cuando contaba con 21 años:

*“In Seville was he born, a pleasant city,  
Famous for oranges and women—he  
Who has not seen it will be much to pity,  
So says the proverb—and I quite agree;  
Of all the Spanish towns is none more pretty,  
Cadiz perhaps—but that you soon may see;  
Don Juan’s parents lived beside the river,  
A noble stream, and call’d the Guadalquivir.”*<sup>18</sup>

Belleza y nobleza. Y tradición.

En Sevilla encontraría Eslava también una segunda patria chica, como demuestra el hecho de que a lo largo de toda su vida mantuvo una estrecha y constante relación con la ciudad y su gente; una relación que le fue correspondida con un sincero cariño popular que ha perdurado hasta nuestros días.

---

<sup>18</sup> «En Sevilla nació él, una agradable ciudad  
Por sus naranjas y mujeres famosa—quien  
No la ha visto, mucho lo lamentará,  
Así dice el proverbio—y yo lo creo también;  
De todas las ciudades de España ninguna hay más bonita,  
Cádiz quizá—pero eso pronto lo veremos;  
Los padres de Don Juan vivían junto al río,  
Un noble curso, llamado el Guadalquivir.»

«Don Juan», primer Canto, octava estrofa [49]. (*Traducción del autor*)

En uno de sus últimos viajes a Sevilla Eslava llegó a comentar que él «hubiera deseado concluir sus días» allí [1][38].

Por otra parte, su accesoión al Magisterio de Capilla de una de las catedrales más notables de España, aunque algo accidentada, así como las calificaciones favorables que obtuvo en las oposiciones al Magisterio de la Real Capilla, consagraban a Eslava como un músico de talento precoz y fuera de lo común, reforzando una confianza en sí mismo que siempre le caracterizó. Para el Cabildo sevillano, el nombramiento de Eslava para uno de los puestos de más peso en la vida de la Catedral supuso un riesgo y a la vez un voto de confianza en la aptitud y en la energía del joven Eslava para revivir una Capilla de Música muy necesitada de renovación.

### Sevilla

Situada en la margen izquierda del Guadalquivir, originalmente a unos 125 km de la desembocadura del río en el Océano Atlántico, la antigua *Hispalis*, germen de Sevilla, fue sucesivamente asentamiento ibero, tartesio, fenicio, cartaginés y romano. Los romanos llegaron a *Hispalis* hacia el año 206 AEC, durante la segunda guerra púnica (218-201 AEC). Julio César (ca. 100-44 AEC), quien visitó *Hispalis* en varias ocasiones, distinguió a la próspera colonia con el título de *Colonia Iulia Romula Hispalis*. Tras la caída del imperio romano en el siglo V EC, *Hispalis* fue ocupada por diversos grupos de invasores, imponiéndose finalmente los visigodos. En el año 712 EC, el caudillo árabe de origen yemení Musa (Muza) ibn Nusair cruzó el estrecho de Gibraltar, derrotando a los visigodos y rápidamente ocupando la casi totalidad de la Península Ibérica, incluida Sevilla ese mismo año. Rebautizada *Isbiliya* (el origen fonético del nombre actual de la ciudad), Sevilla fue, junto con Córdoba, centro administrativo de al-Ándalus hasta comienzos del siglo XIII —un periodo de más de cinco siglos. En 1248, las tropas de Fernando III, rey de Castilla, entraron en la ciudad, incorporando el nuevo Reino de Sevilla a la corona castellana. Durante los dos siglos siguientes, la ciudad fue gradualmente despojada de sus habitantes judíos y musulmanes, a veces con extremada violencia, culminando con la expulsión de los

judíos en 1492 y de la población musulmana diez años más tarde [50].

La colonización española de las Américas a partir de 1492 y el trato preferente que se le concedió a Sevilla para el comercio con las Indias convirtieron a la ciudad por espacio de casi 200 años en el mayor centro mercantil de Europa y dio lugar a un gran crecimiento de su población. La ciudad experimentó también un gran auge cultural, manifestado sobre todo en la pintura, siendo sus más conocidos exponentes los sevillanos Diego Velázquez (1599-1660) y Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682). En la música destacaron los compositores Cristóbal de Morales (1500-1553) y Francisco Guerrero (1528-1599). Pero desastres como la gran epidemia de peste bubónica que azotó Sevilla en 1649, matando a casi la mitad de sus 130.000 habitantes, y la pérdida de su monopolio comercial a favor de Cádiz a comienzos del siglo XVIII llevaron a un fuerte declive del que Sevilla no logró recuperarse.

En enero de 1810, durante la Guerra de Independencia, entraron en la ciudad las tropas napoleónicas al mando del mariscal Soult. Durante los dos años y medio que permanecieron los franceses en la ciudad, Sevilla, al igual que el resto de España, sufrió terribles expolios por parte de los invasores. Ya liberada, Sevilla fue testigo en 1820 de la sublevación militar del teniente coronel Rafael del Riego en la cercana población de Las Cabezas de San Juan —el pronunciamiento que dio lugar al Trienio Liberal. En octubre de 1823, tras la rápida y victoriosa campaña de los Cien Mil Hijos de San Luis y la reinstauración del absolutismo en España, Sevilla recibió clamorosamente al rey Fernando VII [50].

A la llegada de Eslava a Sevilla en 1832, el municipio de Sevilla contaba con unos 100.000 habitantes, lo que convertía a la ciudad en el tercer núcleo de población más numeroso de España, por detrás de Madrid (con unos 150.000 habitantes)

y Barcelona (alrededor de los 120.000)<sup>19</sup>. Como punto de referencia, el 1 de enero de 2021, el censo oficial de población asignaba a Sevilla un padrón de 684.234 habitantes, situando a la ciudad en cuarto lugar por habitantes, por detrás de Valencia [51].

### La Catedral

Se supone bastante probable que el primer templo cristiano en Sevilla, dedicado a San Vicente, fuera construido en época del emperador romano Flavio Valerio Constantino o Constantino el Grande (ca. 272-337 EC) en el lugar que hoy ocupa parte de la Catedral hispalense. Se sabe también que la Hispalis visigoda era sede principal eclesiástica, estando entre los años 578 y 641 EC consecutivamente a cargo de los obispos Leandro, Isidoro y Honorato, los tres posteriormente elevados a la santidad por la Iglesia Católica. De esta era, muy pocos monumentos han perdurado en Sevilla. La Catedral como edificio y símbolo de Sevilla tiene su origen en la construcción de la mezquita principal de la ciudad por orden del califa almohade<sup>20</sup> Abu Yuqub Yusuf (1138-1184), entre 1172 y 1198 [48]. La base de su gran alminar se convertiría más adelante en la emblemática torre campanario de la catedral actual, *La Giralda*, así llamada por la gran veleta de bronce que la corona, obra de Bartolomé Morel (1504-1579) que data de 1568 y que representa el Triunfo de la Fe, conocida popularmente como *El Giraldillo*.

Con la conquista de Sevilla por Fernando III, la mezquita fue convertida en 1251 en iglesia-catedral dedicada a la Asunción de María, conociéndose desde entonces como la Catedral de Santa María de la Sede, hoy la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Santa María de la Sede y de la Asunción de Sevilla<sup>21</sup>. En el siglo XIV, el estado de deterioro

---

<sup>19</sup> Aproximaciones basadas en los resultados del llamado *Censo de la Matrícula Catastral* de 1842 recogidos por el Instituto Nacional de Estadística de España [27].

<sup>20</sup> Dinastía bereber norteafricana que dominó el sur de la Península Ibérica desde 1147 a 1229 y cuyo nombre procede del apelativo en árabe a «los que reconocen la unidad de Dios».

<sup>21</sup> Nótese la coincidencia de ser esta advocación la misma que la de las catedrales de Pamplona y de El Burgo de Osma.



de la antigua mezquita era tal que se procedió a su derribo casi completo y a la construcción en su lugar de un gran edificio gótico. A la nueva catedral se le hicieron reformas y se le fueron añadiendo numerosas capillas y otras dependencias entre los siglos XVI y XVIII, reflejando cada ampliación sucesiva los estilos de su época —renacentista, barroco y neoclásico. En la actualidad, la Catedral de Sevilla es el templo gótico más grande del mundo, mayor que las catedrales de Colonia y Milán, y el tercer templo cristiano en cuanto a superficie, detrás de la Basílica de San Pedro de Roma y la Mezquita-Catedral de Córdoba [52]. En 1832, para un recién llegado y no muy cosmopolita Hilarión Eslava, la Catedral, con su gigantesca nave, sus enormes arcos ojivales, sus diez puertas y sus riquísimos tesoros artísticos, debe haber causado una imborrable impresión. Así describía la grandiosidad de la Catedral en 1843 su mucho más viajado contemporáneo, el ensayista y poeta francés Théophile Gautier (1811-1872) [53]:

*«Les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n'approchent pas de la cathédrale de Séville. C'est une montagne creuse, une vallée renversée; Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d'une élévation épouvantable; des piliers gros comme des tours, et qui paraissent frêles à faire frémir, s'élancent du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d'une grotte de géants. Les quatre nefs latérales, quoique moins hautes, pourraient abriter des églises avec leur clocher (...) Les orgues, d'une proportion gigantesque, ont l'air des colonnes basaltiques de la caverne de Fingal, et pourtant les ouragans et les tonnerres qui s'échappent de leurs tuyaux, gros comme des canons de siège, semblent des murmures mélodieux, des gazouillements d'oiseaux et de séraphins sous ces ogives colosales...»*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> «Las pagodas hindúes más desmesuradas y más monstruosamente prodigiosas no se acercan a la Catedral de Sevilla. Es una montaña hueca, un valle invertido; Notre-Dame de París se pasearía con la cabeza en alto en la nave central, que es de una elevación espantosa; pilares gruesos como torres, y que parecen frágiles hasta hacer estremecerse, se elevan

A la llegada de Eslava a Sevilla, la Catedral disponía de dos magníficos órganos situados a ambos lados del Coro: El del lado de la Epístola, construido por Jorge (Jordi) Bosch entre 1779 y 1793, y del lado del Evangelio, el entonces reciente órgano obra de Valentín Verdalonga, construido entre 1816 y 1831. Años después, el primero de estos instrumentos quedaría destrozado como consecuencia de un derrumbe parcial de la catedral sucedido en agosto de 1888; el segundo se encontraba ya fuera de uso en ese momento debido a su pobre estado de conservación. En 1903, el organero Aquilino Amezua y Jáuregui consolidó y restauró los dos órganos haciendo uso parcial de lo que se pudo recuperar y uniendo los dos instrumentos en una única consola. En la actualidad, se está trabajando para devolver a la Catedral el uso de dos órganos independientes: uno barroco (lado de la Epístola) y otro opuesto, romántico-sinfónico [54].

La imponente arquitectura de la Catedral, la riqueza del sonido de sus órganos y la opulencia de sus capillas no habrían sido para Eslava los únicos aspectos extraordinarios de la Catedral de Sevilla; también seguramente lo habría sido la magnitud de recursos dedicados a la música, a pesar de un ya obvio declive. En la Sevilla del primer tercio del siglo XIX, la música catedralicia se estructuraba alrededor de dos grupos —el Coro de Canto llano y la Capilla de Música. El primero tenía como responsabilidad principal el canto llano en la diaria liturgia de las horas, así como misas y determinadas celebraciones. Consistía en Veinteneros, regidos por un Chantre y un Sochantre, y Capellanes de Coro, todos ellos clérigos. La polifonía<sup>23</sup>, usada de forma más

---

desde el suelo o caen de las bóvedas como las estalactitas de una cueva de gigantes. Las cuatro naves laterales, aunque menos altas, podrían cobijar iglesias con su campanario (...) Los órganos, de una proporción gigantesca, se asemejan a las columnas basálticas de la gruta de Fingal, y sin embargo los huracanes y los truenos que escapan de sus tubos, grandes como cañones de asedio, parecen melodiosos murmullos, el trinar de pájaros y serafines bajo esas colosales ojivas...» (*Traducción del autor*)

<sup>23</sup> En este contexto, el término “polifonía” se aplica de forma extensiva y sin mucho rigor a la música coral con o sin acompañamiento de órgano o de instrumentos.

selecta y en fiestas señaladas del calendario litúrgico de la Catedral corría a cargo de la Capilla de Música. La Capilla de Música, dirigida por el Maestro de Capilla, incluía un grupo de cantores adultos (tiples, contraltos, tenores y bajos), hasta diez niños tiples (Seises) bajo la dirección de un Maestro de Seises, dos organistas y un número variable de instrumentalistas —los ministriles, intérpretes de instrumentos de viento (en tiempos más antiguos, bajón<sup>24</sup>, chirimía<sup>25</sup>, corneta, oboe, fagot y flauta)— y los músicos de cuerda (violín, violonchelo y violón o contrabajo). En celebraciones extraordinarias, determinados miembros del Coro de Canto llano podían, con la debida autorización, suplir a la Capilla de Música. Al inicio del Magisterio de Eslava en la Catedral sevillana, el Coro de Canto llano consistía en un Chantre, 20 veinteneros (incluidos dos Sochantres) y hasta 21 Capellanes de Coro. La Capilla de Música incluía al Maestro de Capilla, los dos organistas, los Seises (la función de Maestro de Seises añadida con Eslava a la de Maestro de Capilla) y, en ese momento, siete músicos de voz (un tiple, tres contraltos, dos tenores y un bajo) y ocho de instrumentos —el número de cantores de la Capilla de Música por cierto bastante por debajo de lo habitual en décadas anteriores [48][55]. Aún así, las dos Capillas sumaban un total de 70 miembros, sin contar músicos temporalmente contratados. En comparación, la Catedral de El Burgo de Osma contaba por esas fechas con tan sólo 17 personas dedicadas al ministerio de la música (entre clérigos y músicos) y la de Pamplona, con 25 [33][56][57].

### Los Seises

La institución de los Seises constituye sin duda una de las tradiciones de mayor arraigo y afecto popular en la Catedral de Sevilla. Los Seises (*Seise* en singular) tienen su origen —por lo menos de manera formal— en una bula o carta apostólica del Papa Eugenio IV (1383-1447) que data del año 1439. En

---

<sup>24</sup> Antiguo instrumento musical parecido al fagot, pero de sonido más grave y construido en una sola pieza de madera. Usado hasta comienzos del siglo XIX, principalmente en la interpretación de música sacra.

<sup>25</sup> Arcaico instrumento musical de viento, hecho de madera y parecido al clarinete, pero de tono más agudo, de unos 70 cm de largo, con nueve o diez agujeros y boquilla con doble lengüeta de caña.

la bula, el Papa autorizaba al Deán y al Cabildo de la Catedral de Sevilla a designar a un grupo de seis niños varones para el canto de ciertos responsorios, versos y versículos durante las horas canónicas, con el requisito de que se les asignara un maestro que se ocupase de su educación y manutención y que para esta nueva dote el Cabildo se comprometiera a proporcionar los medios necesarios. Con esto se pretendía, según la bula, de «resaltar el mayor decoro y esplendor» del culto litúrgico. Aunque la tradición de mozos de coro data de tiempo inmemorial y la Catedral de Sevilla contaba en el siglo XV con un nutrido número de niños cantores, éstos residían con sus familias y las expectativas en cuanto a educación y habilidad musical no eran muy altas. Los Seises, por el contrario, debían residir con su Maestro y el Cabildo se hacía plenamente responsable de ellos y de su formación, poniendo particular énfasis en el canto. Seis niños tiples, más adelante en su mayoría comprendidos entre los 8 y 10 años de edad, se consideraban suficientes para cumplir la función encomendada. Su nombre popular obviamente proviene del número original de cantores, pero este apelativo no comenzó a aparecer en los autos capitulares de la Catedral hasta finales del siglo XVI. Existen también Seises en otras catedrales españolas, pero a la de Sevilla le corresponde el honor de haber originado esta institución y de haberla mantenido hasta nuestros días [58].

La tradición de los Seises como protagonistas de las conocidas danzas litúrgicas al son de villancicos tiene un origen algo más impreciso, pero lo que sí se sabe con certeza es que está relacionada con las danzas y otras manifestaciones populares que tenían lugar en Sevilla con ocasión de la festividad religiosa de Corpus Christi. Las primeras referencias concretas datan de finales del siglo XV. En 1565, el conjunto de cantores-danzantes pasó a consistir en diez (incluyendo los seis cantores originales), el número habitual desde entonces. Desde el siglo XVII, los bailes de Seises tienen lugar durante la Octava del Corpus, el Triduo de Carnaval y la Octava de la Inmaculada<sup>26</sup> [58][59].

---

<sup>26</sup> En la Iglesia Católica, la festividad de Corpus Christi («El Cuerpo de Cristo») es una conmemoración de la Eucaristía que tiene lugar 60 días

La vestimenta de los Seises ha evolucionado con los siglos, consistiendo hoy en un vistoso traje que evoca (con un poco de imaginación) al de un pajecillo del siglo XVII. La cabeza va cubierta con un sombrero blanco de ala ancha doblado al frente y adornado con plumas blancas y del color dominante de la celebración (azul celeste para la Inmaculada; carmesí el resto del año). El torso lo cubre un vaquero o túnica rayada en el color apropiado, con dos largas aletas que caen por detrás de la túnica y, cruzando el pecho y la espalda, una banda diagonal blanca. Los Seises visten un gregüesco o calzón corto blanco, medias blancas y zapatillas del mismo color y llevan en las manos castañuelas adornadas con cintas de colores acordes a la festividad.

Con objeto de facilitar la educación de Seises y mozos de coro, el Cabildo fundó en 1634 el Colegio de San Isidoro (más adelante también llamado Colegio de San Miguel, por encontrarse junto a la Puerta de San Miguel de la Catedral), librando al Maestro de Seises de la obligación de alojar a sus pupilos. Una vez mudada la voz, a los alumnos de más mérito se les permitía continuar su educación musical y religiosa en el Colegio como «Colegiales». Esta institución padeció muchas vicisitudes económicas durante los siglos XIX y XX y cerró sus puertas definitivamente en 1960 [59].

Para Hilarión Eslava, los Seises fueron una tradición de gran apego personal, quizá por el recuerdo de sus días como *infantico* en la Catedral de Pamplona, o como reflejo de su afinidad y cariño por Sevilla. En la catalogación provisional preparada por el autor de esta biografía (Anexo B) se contabilizan hasta diez villancicos-bailes de Seises para voces e instrumentos compuestos por Eslava, más que ningún otro Maestro de Capilla sevillano, con la posible excepción de Evaristo García Torres (1830-1902), a quien se le atribuyen

---

después de la Pascua de Resurrección. La Octava son los ocho días siguientes a la festividad. El Triduo de Carnaval lo forman el domingo, lunes y martes de Carnestolendas (los tres días anteriores al comienzo de la estación de Cuaresma, el llamado Miércoles de Ceniza). La fiesta (y comienzo de la Octava) de la Inmaculada Concepción de María se celebra el día 8 de diciembre.

hasta 13. Los villancicos de Eslava, composiciones que datan de sus primeros años en Sevilla (1832-37), demuestran una gracia y un ingenio que fácilmente explican su apego popular y, al contrario de lo que a menudo han sugerido sus críticos, no pueden estar estilísticamente más alejados de la ópera italiana. Baste como ejemplo el Villancico y Baile al Santísimo «Se glorien los mundanos» (CPE-167)<sup>27</sup>, con su estribillo en compás 3:4 y claramente evocando una sevillana en su viva música. Su afecto por esta entrañable tradición lo confirmó años después el propio Hilarión [1][13]: «Nada he escrito con más gusto ni mayor deseo del acierto que la música de estos villancicos».

En un breve pero sorprendentemente bien informado artículo sobre los Seises publicado en la prensa católica de Estados Unidos en 1902 [60], su autor reitera con estas palabras la descripción de uno de los bailes ejecutados durante la Octava de la Inmaculada por esa época: “(...) *it is tender, idyllic, beautiful and heavenly. It is one of those sights once seen never forgotten.*”<sup>28</sup>

Aunque esta tradición se ha seguido preservando gracias al tesón y al gran afecto que por ella sienten los sevillanos, hoy día no es lo mismo. En la actualidad, los Seises (cuya función se limita a la ejecución de los bailes) y el coro infantil que los acompaña (consistente en unas 25 niñas cantando al unísono sencillos villancicos) son seleccionados cada año individualmente entre el alumnado de un colegio religioso de Sevilla, por consiguiente sin garantías de continuidad. Tristemente, la práctica totalidad de los villancicos compuestos para los Seises por Eslava, por sus antecesores y por coetáneos como Francisco Andreví llevan ya más de un siglo sin interpretarse en la Catedral<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> CPE = Catalogación provisional de Eslava. Véase la catalogación provista en el Anexo B.

<sup>28</sup> «[*el baile*] es tierno, idílico, bello y celestial. Es una de esas imágenes que una vez vistas jamás se olvidan.» (*Traducción del autor*)

<sup>29</sup> Con el paso de los años se han aducido diversas y francamente algo enmarañadas razones para justificar esta desafortunada situación [61][62]. El problema fundamental es la falta de niños cantores con la

### La Semana Santa en la Catedral de Sevilla

En el calendario litúrgico de la Iglesia Católica no hay un periodo más significativo que la Semana Santa —los ocho días comprendidos entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección (o de Pascua), durante los que la Iglesia conmemora los acontecimientos narrados en los Evangelios desde la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén hasta su muerte y resurrección. Este periodo incluye los cuatro últimos días de Cuaresma, el Triduo Pascual (Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo, con su Vigilia Pascual) y el Domingo de Resurrección. En toda España y en muchos países hispanos, la Semana Santa constituye para los creyentes un tiempo de especial devoción caracterizado por numerosos actos de carácter piadoso y de solemnes procesiones multitudinarias en las que ricamente decoradas figuras representativas de la Pasión y Resurrección de Cristo, así como de la Madre de Jesús (en su iconografía como *Mater Dolorosa*) son llevadas a hombros por las calles de pueblos y ciudades, frecuentemente acompañadas de encapuchados penitentes o nazarenos. En Andalucía y de forma particular en Sevilla, la Semana Santa adquiere un carácter extraordinario —a la vez religioso, cultural, social y hasta turístico.

En la época en que Eslava se instaló en Sevilla, la Catedral marcaba con sus numerosos ritos y tradiciones el paso del tiempo durante la celebración de la Semana Santa. El complejo ritual de la Semana Santa de la Catedral hispalense de hecho comenzaba en el entonces conocido como Sábado

---

preparación suficiente para interpretar obras del elevado (pero no imposible) nivel técnico que estas composiciones requieren, tarea hecha aún más difícil cuando los cantores carecen de una formación musical básica y cambian de un año para otro. Consta, por anotaciones encontradas por este autor en las mismas partituras originales manuscritas, que los villancicos de Eslava *se cantaron y se bailaron* en la Catedral durante más de 70 años, hasta finales de la primera década del siglo XX. En los autos capitulares de 1895 y 1898, el Cabildo sevillano deja clara su preferencia por la música de Eslava en estas y otras solemnidades, instruyendo al entonces Maestro de Capilla «que tanto en los bailes de los Seises como en las Misas que se cantan procure poner música de D. Hilarión Eslava.» [48].

de Pasión (ocho días antes del Domingo de Ramos)<sup>30</sup>, cubriéndose ese día el Altar Mayor con un enorme velo de lienzo oscuro. A las Vísperas (la hora litúrgica de final del día), un canónigo designado para esta función (el llamado Preste) desplegaba y hacía tremolar ante el Altar Mayor de la Catedral y sobre las cabezas de miembros del clero arrodillados a su alrededor la «Santa Señá», una gran bandera negra con una cruz carmesí, al son de un antiquísimo himno en canto llano, *Vexilla regis prodeunt* («Avanzan ya los estandartes del Rey»). Esta ceremonia, de origen militar, simbolizaba aquí el presentimiento de la muerte de Jesucristo y su futuro triunfo sobre el pecado, y concluía con la bandera extendida sobre las gradas del altar. La ceremonia se repetía al día siguiente (Domingo de Pasión, o quinto domingo de Cuaresma), el Sábado y Domingo de Ramos y el Miércoles Santo. La asistencia a esta concurrida ceremonia concedía indulgencias (remisión de los pecados) al pueblo y a los canónigos presentes [63]. El viernes anterior al Domingo de Ramos era el llamado «Viernes de Dolores», festividad de gran devoción en Andalucía, entonces una de las dos conmemoraciones litúrgicas anuales del sufrimiento de María, la madre de Jesús.

El Domingo de Ramos, el arzobispo bendecía en la Catedral las palmas y los ramos de olivo con que el pueblo simbolizaba la entrada de Jesús en Jerusalén, y se hacía a continuación solemne procesión saliendo por la Puerta de la Natividad o San Miguel y regresando por la Puerta de Palos, en el lado opuesto de la Catedral. El Altar Mayor, cubierto con su velo negro, se ocultaba detrás de una cortina o velo blanco, el *velum templi*, descorrido en ese día, pero ya las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos a su alrededor se encontraban cubiertos con velos negros hasta el Viernes Santo. Tras la procesión, la ceremonia del Domingo de Ramos incluía una Misa solemne seguida de una versión propia en canto llano de la Pasión según San Mateo, con distintas voces alternando en las partes dialogadas de la narración del Evangelio. De forma parecida, el Martes Santo se cantaba la Pasión según San Marcos y el Miércoles Santo, la Pasión según San Lucas.

---

<sup>30</sup> En la actualidad, el Sábado de Pasión es considerado el día anterior al Domingo de Ramos, antes llamado Sábado de Ramos [65].



En ese último día y durante el canto de la Pasión, a las palabras *et velum templi scissum est* («el velo del templo se rasgó por la mitad»)<sup>31</sup> se rasgaba ceremoniosamente el velo blanco que delante del Altar ocultaba a los oficiantes, seguido inmediatamente de un enorme estruendo generado por la detonación simultánea de numerosos petardos situados en la alta cornisa del templo, recordando el terremoto que siguió a la muerte de Jesús de acuerdo con el relato de San Mateo<sup>32</sup>. Acabada la Misa, se cantaban las Vísperas y se hacía la última presentación de la Santa Señal [63][64].

Todo esto era por la mañana. El miércoles por la tarde se iniciaban las Completas (la última oración de la Liturgia de las Horas —normalmente recitadas al fin del día) para entonces, hacia las cinco, dar comienzo al Oficio de Tinieblas o Maitines del Jueves Santo, y con esto, el inicio del Triduo Pascual. Este ceremonial se trasladaba a la víspera anterior (miércoles), de forma que su conclusión varias horas más tarde coincidiera con el ocaso y finalmente la oscuridad en el templo. El Oficio comenzaba con el templo iluminado solamente por las velas de un imponente Tenebrario de bronce de casi ocho metros de altura situado entre el Altar Mayor y el Coro, con 15 velas que se iban apagando gradualmente al concluir las lecturas o cantos prescritos de *Salmos y Lamentaciones*<sup>33</sup>. La última vela, un cirio blanco situado en la cúspide del Tenebrario, llamado «la María» (representando a la Virgen), era retirada (sin ser apagada) por un acólito, manteniéndose apenas visible detrás del velo que ocultaba parcialmente el altar durante la siguiente parte del ritual. En ese momento (hacia

---

<sup>31</sup> El texto en el Evangelio de San Lucas 23:44-46 dice así: «Era ya como la hora sexta, y vinieron las tinieblas sobre toda la tierra, hasta la hora nona, porque se oscureció el sol. El velo del templo se rasgó por medio. Y Jesús, clamando con voz potente, dijo: “Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu”. Y, dicho esto, expiró.» Fuente: *Sagrada Biblia*, en la versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Editorial BAC. En línea, en <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>. Página consultada el 12 de enero de 2024.

<sup>32</sup> Evangelio de San Mateo 27:51: «Entonces el velo del templo se rasgó en dos de arriba abajo; la tierra tembló, las rocas se resquebrajaron.» Fuente: *Ibid.*

<sup>33</sup> Textos del profeta Jeremías en el Viejo Testamento.

las 9 de la noche), se iniciaba el canto del *Miserere*<sup>34</sup> en la casi total oscuridad en el templo, con el gradual *Christus factus est [pro nobis obediens usque ad mortem]* («Cristo se hizo [obediendo por nosotros hasta la muerte]»)<sup>35</sup>. Al término del *Miserere*, exactamente una hora más tarde, el clero y los fieles concluían el salmo con un gran estrépito de asientos de madera del Coro golpeados y haciendo uso de palos y carracas<sup>36</sup> (y lo que se terciara), ruido que debía (al menos en teoría) cesar súbitamente al reaparecer la luz del cirio oculto detrás del altar, momento asimismo en el que terminaba la ceremonia. El caótico estruendo una vez más supuestamente recordaba los dramáticos sucesos en el momento de expirar Jesús en la cruz. El problema crónico en la Catedral, mencionado ya en autos capitulares del siglo XVII, eran los frecuentes abusos y desórdenes que ocurrían en la oscuridad del templo y al final de la ceremonia durante este concurridísimo evento, llegando el Cabildo al extremo en 1833 (entre otras muchas ocasiones) de amenazar con la supresión del canto del *Miserere*, pero optando finalmente por reforzar la separación entre hombres y mujeres y situar estratégicamente a un mayor número de celadores para más efectivamente controlar a los asistentes [38][48][64].

Pero el mayor fasto se reservaba para el Jueves Santo. Al amanecer se descubría en el trascoro del templo un enorme «Monumento al Santísimo», un conjunto alegórico de cuatro cuerpos y 40 metros de altura (alcanzando casi hasta la clave de la bóveda del templo). Construido en los siglos XVI y XVII principalmente de madera, hierro y pasta con elementos de orfebrería de oro y plata, y con una planta en forma de cruz, contenía numerosas estatuas de figuras y escenas representativas del Viejo y del Nuevo Testamento, así como una elaborada Custodia. El Monumento se ensamblaba cada año (un costoso proceso que duraba varias semanas) y lo iluminaban centenares de lámparas y velas que se tenían que

---

<sup>34</sup> Salmo 50 (51 en la numeración hebrea), *Miserere mei Deus...* («Ten piedad de mí, oh Dios...»).

<sup>35</sup> Texto de la epístola de San Pablo a los filipenses 2:8.

<sup>36</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, «instrumento de madera en el que los dientes de una rueda, levantando consecutivamente una o más lengüetas, producen un ruido seco y desapacible.»

ir reemplazando al agotarse. Los pilares y la pared de la Puerta principal se cubrían asimismo con grandes adornos de terciopelo rojo con flecos dorados. Por la mañana se celebraba una Misa Pontifical (misa solemne celebrada por el arzobispo). Con el canto del *Gloria*, se silenciaban campanas y órganos, no sólo en la Catedral, sino en todas las iglesias y conventos de la diócesis<sup>37</sup>. Al término de la Misa, se bendecían los Santos Óleos<sup>38</sup> y se trasladaba la Eucaristía en formal procesión al Monumento, en cuya Custodia era depositada. La procesión se hacía acompañada de un *Tantum Ergo*<sup>39</sup> a dos coros del compositor sevillano del Renacimiento (y antiguo Maestro de Capilla y Seise), Francisco Guerrero. Seguía a esta ceremonia los rituales de vestir y dar de comer a trece pobres y de lavarles el arzobispo los pies («Lavatorio»)<sup>40</sup> y las Completas, dando inicio al segundo día del Triduo Pascual. Hacia las 6 comenzaba un segundo Oficio de Tinieblas, que, al igual que el día anterior, concluía con el fin del *Miserere* a las 11 de la noche. Por la tarde (hasta el comienzo del Oficio de Tinieblas) las autoridades eclesiásticas recibían las cofradías que hacían estación ese día en la Catedral [63].

---

<sup>37</sup> Para llamar a Misa durante los días en que estaba prohibido el uso de campanas, la Catedral hacía uso de una gran *matraca* situada en la parte superior de la Giralda, que todavía existe. Se trata de un curioso instrumento de madera hueco en forma de cruz que al ser volteado es golpeado por mazos, creando un ruido grave y seco.

<sup>38</sup> Aceites bendecidos por un obispo y usados en la administración de determinados sacramentos.

<sup>39</sup> *Tantum ergo Sacramentum* («Por ello, el tan grande Sacramento»), primer verso de las últimas dos estrofas del himno eucarístico *Pange lingua* («Canta, oh lengua»).

<sup>40</sup> Reflejando el Evangelio según San Juan 13:1-15, en el que se narra el momento en que Jesús lava los pies a sus discípulos durante la Última Cena, como demostración de humildad. Una de las más hermosas y conmovedoras obras sacras de Eslava (en opinión de este autor) es un conjunto de dos breves antífonas para el Lavatorio de Jueves Santo, a cuatro voces solas (CPE-393), encontradas en el archivo de música de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile por Alejandro Vera, profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

A las 4 de la mañana del día siguiente, tras procesionar durante la noche, llegaban las cofradías a la Catedral en el ritual que hoy se llama *La Madrugá*. Al entrar, los pasos o imágenes eran iluminados por las lámparas y velas del Monumento dando lugar quizás a uno de los momentos de más intensidad religiosa de la Semana Santa sevillana.<sup>41</sup> A las seis volvían a reanudarse los cultos en la Catedral, con una breve procesión en la que el arzobispo participaba con los pies descalzos y su cabeza descubierta (sin su mitra), seguida de una ceremonia de adoración de la Santa Cruz y el retorno de la Eucaristía desde el Monumento a la Capilla Mayor. Por la tarde se hacían las Completas y a continuación tenía lugar un Oficio de Tinieblas que terminaba con un *Miserere* sin música, mientras procesionaban los pasos.

El ritual del Sábado de Gloria comenzaba por la mañana con la bendición del fuego y el Cirio Pascual (un enorme cirio de más de 8 metros de altura y de casi 1.200 kg de peso), la bendición de la Pila Bautismal, el canto de letanías de Pascua y, por fin, con el canto de un solemne *Gloria*, la retirada del velo negro del Altar Mayor, más estruendo de petardos en la Catedral y el repique triunfal de las campanas de la Giralda, seguido por el de las campanas de toda Sevilla.<sup>42</sup> A toda esta gran cacofonía seguía la irreverente costumbre en algunos de los barrios populares de Sevilla disparar tiros a ridículas efigies de trapo colgadas en las calles a las que llamaban *Judas* pero que en realidad representaban figuras públicas

---

<sup>41</sup> A comienzos del siglo XIX, con la ocupación francesa y las vicisitudes de la posguerra, las actividades de las cofradías sevillanas se vieron muy mermadas. Tuvieron que pasar dos décadas hasta que por fin se pudo reavivar la actividad procesional de Semana Santa, volviendo a decaer durante la segunda mitad de la década de 1830. Entre 1830 y 1835, las cofradías que más frecuentemente procesionaron durante *La Madrugá* fueron las de El Silencio, La O, Carretería, Gran Poder y Macarena [65]. Hoy día son típicamente seis: El Silencio, Gran Poder, Macarena, Calvario, Esperanza de Triana y Gitanos.

<sup>42</sup> Nótese que la celebración de la Resurrección de Cristo tenía lugar el sábado, por ello llamado «de Gloria». Desde mediados del siglo XX, con la reforma de la liturgia de Semana Santa, esta celebración se trasladó al Domingo de Pascua, convirtiéndose el sábado en un tercer día penitencial y desapareciendo los actos del Miércoles Santo.

poco respetadas<sup>43</sup> [66]. A las 2 de la mañana del Domingo de Resurrección se cantaban Maitines y Laudes y se concluía la Semana Santa en la Catedral con una breve procesión a la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral [63]. La Misa Pontifical del Domingo de Pascua era musicalmente la ceremonia de mayor esplendor del todo el año litúrgico sevillano. En ella participaba la Capilla de Música en pleno con el programa más ambicioso que se pudiera permitir, incluida una imponente *Secuencia* de Pascua de Resurrección, elemento tradicional del repertorio de la Catedral sevillana al que años más tarde haría homenaje Eslava con una composición propia (*Victimæ Paschali*, CPE-381) [64].

En la actualidad, muy poco queda de todas estas tradiciones: Desde mediados del siglo XX, no se hace el ritual de la Santa Señal ni el Oficio de Tinieblas y la duración de los cultos se ha reducido considerablemente. No hay petardos ni carracas (ni tampoco disturbios) en la oscuridad de la Catedral, ni velos rasgados, y el Tenebrario dejó de usarse hace ya muchos años. La celebración de la Institución de la Eucaristía se hace el mismo Jueves Santo y la Pasión y Muerte de Cristo se conmemoran el Viernes Santo. La Resurrección se celebra con la llegada del Domingo de Resurrección. El Monumento fue permanentemente desmontado en la década de 1950. El *Miserere*, precisamente el *Miserere Grande* (1835-37) de Hilarión Eslava, tras muchos avatares, y gracias a la constancia de los sevillanos, se canta aún hoy día en la Catedral de Sevilla, aunque solamente en una ocasión, en la víspera del Domingo de Pasión. Las cofradías y los actos procesionales de Semana Santa perduran hoy, sin embargo, todavía con gran fuerza y brillantez.

### Los tres primeros años en Sevilla (1832-1834)

Volviendo tras este largo preámbulo a su historia personal, para un Hilarión Eslava recién incorporado a su nuevo puesto de Maestro de Capilla ciertamente no hubo falta de retos. En el momento de su accesión al magisterio de la catedral

---

<sup>43</sup> Esta absurda costumbre, al parecer también bastante corriente en otras partes de Andalucía, aparece retratada en toda su crudeza por el poeta Juan Ramón Jiménez en su obra *Platero y yo* (Cap. VIII) [1917], refiriéndose a su villa natal de Moguer (Huelva).

hispalense en abril de 1832, Eslava se encontró con una Capilla de Música falta de dirección y viviendo por encima de sus medios —resultado en parte de más de tres años sin un Maestro de Capilla fijo, y para más agravante, con unas arcas capitulares considerablemente mermadas por guerras y por numerosas incautaciones arbitrarias decretadas por una autocrática y corrupta Corona y su gobierno. E incluso a nivel personal, con el inconveniente de que la residencia originalmente designada para el Maestro de Capilla en el Colegio de San Isidoro no se hallara disponible, teniéndose que esperar Hilarión hasta el mes de septiembre para que por fin se le asignara una vivienda adecuada cercana al Colegio [38][48].

Por lo menos con respecto al estado de la Capilla de Música, el Cabildo actuó con relativa celeridad: En junio, instó al nuevo Maestro de Capilla y al Prebendado Organista, el canónigo Manuel Sanclemente, la preparación de un plan conjunto de reorganización con el nada fácil propósito de reducir sensiblemente el presupuesto de la Capilla, pero «sin *[por ello]* dejar decaer el culto» [48]. El plan fue concluido un mes más tarde. En esta primera tarea, Hilarión demostró su capacidad visionaria y su precisión y atención al detalle. En opinión del canónigo Mariano Castillón, Protector de la Capilla Música, a quien el Cabildo le había encomendado supervisar este trabajo, en el plan propuesto por Eslava y Sanclemente «el culto se conserva en esta parte, en un pie superior al de todas las Iglesias de España; y a todo se atiende disminuyendo notabilísimamente los gastos anteriores.» [48].

El plan, del que se conserva copia manuscrita por el mismo Eslava, situaba a los cantores en dos agrupaciones de cuatro voces cada una (tiple, contralto, tenor y bajo, o SATB en la abreviación estandarizada actual), consistiendo exclusivamente en músicos numerarios distribuidos entre los dos grupos, formando la plantilla un tiple y los Seises, tres contraltos, dos tenores y dos bajos<sup>44</sup>. De acuerdo con el plan, la orquesta pasaba a consistir en cuatro violines primeros, cuatro violines segundos (dos de ellos supernumerarios o

---

<sup>44</sup> Nótese la extremadamente parca composición del conjunto de voces, en comparación con una típica formación coral en la actualidad.

contratados), una viola (supernumerario), una flauta (supernumerario), dos trompas (ambos supernumerarios), dos oboes, un violonchelo y un contrabajo, en determinadas ocasiones supliéndose con hasta cuatro músicos supernumerarios adicionales. Se preveía la desaparición del puesto de bajón, pero por otra parte se añadían a la plantilla dos tenores (dándose de baja dos existentes), un bajo y dos violines segundos.

El plan proponía asignar músicos para cada uno de los 53 llamados «días de orquesta» del calendario litúrgico de la Catedral, indicando para cada ocasión detalladamente el número recomendado de músicos supernumerarios y el coste correspondiente, basándose en la estructura antes descrita. En las fiestas menores, la orquesta se reducía a los músicos de plantilla, apoyados por órgano obligado<sup>45</sup>. De esta forma, el plan propuesto rebajaba el presupuesto anual destinado a supernumerarios a menos de una cuarta parte de lo que se había estado pagando hasta entonces, aunque en el cómputo que hacía el plan no reflejaba el coste asociado con los nuevos músicos de plantilla —dos en el balance total (seguramente porque el plan sugería que este coste adicional se podría paliar si los oboístas estuvieran capacitados para actuar como violines segundos cuando fuera necesario).

Como interesante colofón, la propuesta incluía la sugerencia de hacer un uso más generalizado de los dos órganos de la Catedral, integrándolos de forma más eficiente con la orquesta, con objeto de llenar el gran espacio del edificio y realzar la calidad de la música de capilla. A este efecto, Eslava y Sanclemente se ofrecían generosamente a componer e interpretar un mínimo de dos Misas y dos liturgias de Vísperas que pudieran reemplazar a la orquesta completa en determinadas ocasiones, y se daban de plazo a sí mismos hasta comienzos del año siguiente.

La propuesta agradó. El mismo mes de julio de 1832, el pleno del Cabildo dio su aprobación provisional al plan de Eslava y

---

<sup>45</sup> Del italiano, *obligato*, esta indicación musical, cuando se refiere al órgano en este contexto, describe la práctica de proporcionar un sencillo pero notable refuerzo armónico al conjunto instrumental.

Sanclemente, con la opción de hacer ajustes según se hiciera necesario, y se le encomendó a Eslava la composición de las obras para orquesta y órgano sugeridas en el plan. Para aliviar la carga de trabajo del Maestro de Capilla, se creó el cargo de Ayudante para el cuidado de los Seises, cargo que se asignó a un Colegial (estudiante de mayor edad) del Colegio de San Isidoro [48].

Hilarión se lanzó inmediatamente a su labor compositiva. De la segunda mitad de 1832 datan varias obras cuyas conservadas en el archivo de la Capilla de Música<sup>46</sup> —algunos motetes e himnos, así como el tradicional salmo de Vísperas *Dixit Dominus*<sup>47</sup> a ocho voces con orquesta y órgano obligado (CPE-178), quizás una de las primeras obras prometidas en el plan antes expuesto. En los autos capitulares se menciona también en particular una «Misa cantada con el órgano obligado» estrenada en la festividad de la Natividad de la Santísima Virgen (8 de septiembre)<sup>48</sup>, al parecer recibida con gran agrado, a juzgar por el hecho de que el Cabildo decidió programarla una semana más tarde, durante una visita a Sevilla de Sus Altezas Reales Francisco de Paula de Borbón y Borbón, Infante de España (hermano del rey) y su esposa. Desafortunadamente, la Misa no llegó a cantarse porque ocho de los músicos supernumerarios contratados para este regio evento no se presentaron, lo cual les ocasionó en días posteriores su despido definitivo, faltándoles, es de suponer, muy poco para ser anatemizados [48].

---

<sup>46</sup> Según la catalogación hecha en 1994 por Herminio Gonzalez Barrionuevo *et al.* [67]. Como nota de referencia, junto a la Biblioteca Capitular, la Biblioteca Colombina, la Biblioteca del Arzobispado, el Archivo General del Arzobispado y otros elementos del Archivo de la Catedral de Sevilla, la práctica totalidad de estos fondos está en la actualidad gestionada por la Institución Colombina.

<sup>47</sup> Se trata del Salmo 110 (109 en la numeración griega y en la *Vulgata*), cuyo primer verso es *Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum*. («Dice el Señor a mi Señor: Siéntate a mi diestra, hasta que ponga a tus enemigos por escabel de tus pies.»)

<sup>48</sup> Podría tratarse de la Misa catalogada bajo CPE-198 ó 199.



Para Hilarión, 1832 fue también un año significativo en lo personal: El 22 de septiembre (Sábado de Témperas en ese año<sup>49</sup>) recibió su orden sacerdotal en el grado de presbiterado. La ceremonia tuvo lugar en Sevilla, en la iglesia del Convento de las Madres Agustinas Ermitañas de la Encarnación (Capilla de Santa Marta), junto a la Catedral. El obispo consagrante fue el entonces Cardenal Arzobispo de Sevilla, Francisco Javier González de Cienfuegos y Jovellanos<sup>50</sup>. Allí celebró Hilarión unos días más tarde su primera Misa. [38].

En 1833 Eslava prosiguió con su trabajo como compositor, destacando una *Misa* (CPE-124), su primera *Lamentación* de Semana Santa («Lamentación 1ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta», CPE-123, reeditada muchos años después en Madrid) y el primero de sus *Misereres* sevillanos (CPE-125). Para Eslava, este *Miserere* a dos coros, voces solistas y orquesta, estrenado en la Semana Santa de 1833 y repetido en 1834, cumplía con su obligación contractual con el Cabildo de componer un *Miserere* cada dos años y al mismo tiempo proporcionó a Hilarión la oportunidad de impresionar a un exigente público para el cual el canto del *Miserere* era uno de los momentos de mayor trascendencia y más multitudinarios en la celebración de la Semana Santa hispalense.

---

<sup>49</sup> Las Témperas, una antigua tradición en la Iglesia Católica, consisten en breves ciclos litúrgicos coincidentes con el comienzo de las estaciones del año, cuyo propósito principal es dar gracias a Dios por los frutos de la tierra y pedir una bendición por la nueva siembra. Tienen además un especial nexo simbólico con el ministerio sacerdotal. En España, las Témperas de otoño (o terceras) a las que este apartado se refiere corresponden al miércoles, viernes y sábado siguientes al 14 de septiembre, festividad de la Exaltación de la Santa Cruz. Hoy día, la celebración de Témperas en la Iglesia se suele limitar a una sola jornada al año que se hace coincidir con el día de acción de gracias de cada comunidad.

<sup>50</sup> El Cardenal Cienfuegos (1766-1847) ejerció como arzobispo de Sevilla entre 1825 y 1836, año en que fue desterrado a Alicante, como se describirá con más detalle en el próximo capítulo. Sus restos reposan en la Capilla de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla.

No fue este por cierto el primer *Miserere* de Eslava (en El Burgo de Osma había ya compuesto dos (CPE-61 y 62), ni sería el último (como demuestran su *Gran Miserere* de 1835-37, CPE-126, y los compuestos en Madrid años después), pero ciertamente fue la obra más elaborada y grandiosa en su repertorio hasta ese momento. Lo que tampoco supuso este *Miserere* fue una súbita «italianización» en el ritual de la Catedral o en el estilo musical de Eslava, o un rompimiento con el estilo de *Misereres* obra de anteriores Maestros de Capilla de la Catedral hispalense; por el contrario, fue simplemente la natural evolución de un estilo ya iniciado y desarrollado con creces en el siglo XVIII por antecesores de Eslava como Pedro (Pere) Rabassa (1683-1767), Juan Antonio Ripa (1718-1795) y Domingo Arquimbau (1757-1829) [64]. La grandiosidad y carácter de este nuevo *Miserere* no hacían por lo tanto más que adaptarse a las expectativas y a los medios disponibles en la Sevilla de esa época. Y finalmente, en cuanto al supuesto tono «operístico» o «teatral» de la obra de Eslava sobre el que tanto han pontificado sus críticos, habría también que tener en consideración el hecho de que en 1832-33 Eslava apenas habría tenido ocasión de escuchar (y mucho menos tener en sus manos) música de ópera —ciertamente no en El Burgo de Osma, Calahorra o Pamplona, y seguramente muy poco o nada tampoco en Sevilla— a tan sólo escasos meses desde su llegada a la ciudad<sup>51</sup>.

Poco hubo más de notable en este año de 1833 en la vida de Eslava y de la Catedral, salvo la gran epidemia de cólera morbo en Sevilla entre los meses de septiembre y noviembre, que afectó considerablemente al funcionamiento y a los miembros de la Capilla de Música y del Colegio de San Isidoro<sup>52</sup> [38][48][72]. En 1834, el 17 de octubre, falleció en Burlada la madre de Hilarión, María Manuela, a los 52 años.

---

<sup>51</sup> Para un análisis en profundidad de los *Misereres* de Eslava, véanse las excelentes monografías sobre este tema del musicólogo y biógrafo de Eslava, José López Calo, [68]-[71].

<sup>52</sup> Esta epidemia, originaria en Asia, ocasionó grandes estragos, prácticamente a nivel mundial. Alcanzó a España en agosto de 1833, siendo Sevilla uno de los primeros lugares impactados por la epidemia, causando 24.000 enfermos (casi la cuarta parte de la población), de los que unos 6.600 fueron víctimas mortales [72][73].

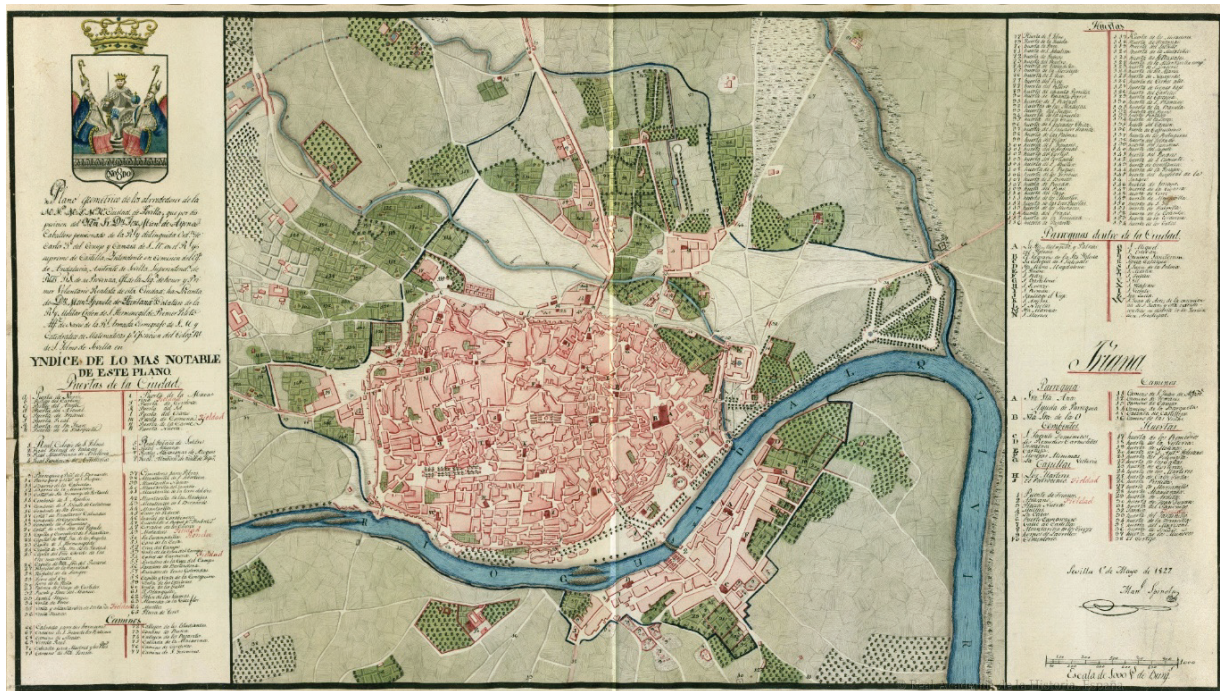
Es probable que Hilarión hubiera estado allí presente en esos momentos [38].

La vida de Hilarión Eslava y su carrera musical estaban a punto de discurrir por nuevos rumbos, afectados por turbulentos sucesos en la España del momento.





La ciudad de Sevilla.



Plano de la ciudad de Sevilla, por Manuel Spínola [1827]. La Catedral aparece hacia la derecha de la zona urbana, resaltada en color rojo e indicada con la letra "A". Imagen en dominio público.



“*La Torre del Oro, Seville*” [1833], por David Roberts, Museo del Prado, Madrid.



“Moorish tower in Seville, called *La Giralda*” [1833], por David Roberts, Downside Abbey General Trust. En dominio público.





«Las Santas Justa y Rufina», por Bartolomé Esteban Murillo [ca. 1666], Museo de Bellas Artes de Sevilla. En dominio público. Estas dos hermanas, mártires cristianas de la Hispalis romana del siglo III EC, son especialmente veneradas en Sevilla. En la imagen, las palmas representan el martirio; los objetos de arcilla en el suelo denotan su condición de vendedoras de cerámica; la Giralda que las dos sostienen representa la tradicional atribución a estas santas de la milagrosa supervivencia de la torre durante el terremoto que asoló a la ciudad en 1504.





“Plaza Real and Procession”, por David Roberts [1835], Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. En dominio público. La imagen refleja la Procesión del Corpus. Nótese la representación alegórica de las Santas Justa y Rufina y de La Giralda.



“High Altar, Seville Cathedral”, grabado de David Roberts, en *Picturesque sketches taken in Spain during the years 1832-33*, Hodgson & Graves, Londres [1837]. En dominio público.



“Interior of the Cathedral of Sevilla during the Ceremony of Corpus Christi” [1833], por David Roberts, Downside Abbey General Trust. En dominio público. Los Seises aparecen a la izquierda de la imagen.

«La catedral de Sevilla por el lado de las gradas» [1835], por Genaro Pérez de Villamil, Colección Banco Santander, Madrid. El Colegio de San Isidoro se encontraría hacia el fondo de la calle, a la derecha.





«La procesión del Corpus Christi en Sevilla» [1857], por Manuel Cabral y Aguado Bejarano, Museo del Prado. La escena retrata a la infanta Luisa Fernanda de Borbón, hermana menor de Isabel II, a su esposo el duque de Montpensier y a la primogénita de ambos, María Isabel de Orleans, junto a la puerta del Nacimiento (también llamada de San Miguel) de la Catedral. El Arco de San Miguel, que daba entrada al Colegio de San Isidoro, se puede apreciar a la izquierda de la imagen, detrás de los coraceros a caballo.



Aspecto actual del Arco de San Miguel o de Eslava, la entrada al antiguo Colegio de San Isidoro, y placa conmemorativa en honor de Hilarión Eslava (detalle) - «A la gloriosa memoria de Eslava, dignísimo sacerdote e insigne maestro del arte musical que en este edificio compuso inmortales obras. Sus discípulos y admiradores». Fotos del autor, 2016.



En primer término, el actual órgano de la Epístola de la Catedral de Sevilla; al fondo, situado sobre el lado opuesto del Coro, el del Evangelio. Foto del autor, 2016.





*Seise* de la Catedral de Sevilla [ca. 1848], por Théophile Duverger, grabado de Clerman. En dominio público. Este fue desde 1837 (en época de Hilarión Eslava) y durante varias décadas posteriores el traje de los *Seises*. Nótese el sombrero de copa, hoy reemplazado por un diseño redondeado y de alas más reducidas. El color dominante del traje tradicionalmente varía según la festividad: Azul celeste en la fiesta de la Inmaculada Concepción y carmesí en la del Corpus y el triduo de Carnaval (los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza)



«Octava del Corpus en Sevilla», grabado de Valeriano Bécquer (1833-1870), en *La Ilustración de Madrid*, 27 junio 1870. En dominio público.



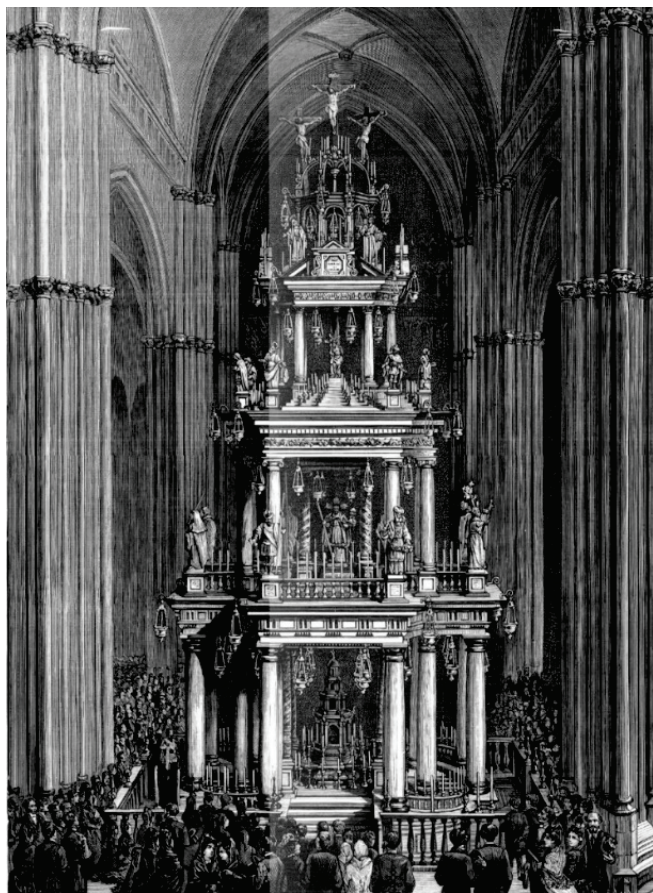
Seises en la Octava de la Inmaculada Concepción. Foto J. Laurent [1879]. En dominio público.

Seises en las Octavas del Corpus en el interior de la Catedral de Sevilla [2007]. Foto Juan Carlos Cazalla Montijano, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en [https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/161087/1/70\\_0085684.jpg](https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/161087/1/70_0085684.jpg) (consultado 14 de junio de 2022).



Tenebrario de la Catedral de Sevilla, foto cortesía del blog *Leyendas de Sevilla*, <https://leyendasdesevilla.blogspot.com/> (consultado 16 de julio de 2022).





Monumento al Santísimo de la Catedral de Sevilla durante una visita Real el Jueves Santo de 1877, grabado de *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI No. XII, 30 de marzo de 1877, pág. 208. En dominio público.





La iglesia del Convento de la Encarnación de Sevilla [2016]. Aquí fue ordenado sacerdote Hilarión Eslava el 22 de septiembre de 1832. Colección *Sevilla Daily Photo* por Juan Manuel Jiménez García, en <http://sevilladailyphoto.blogspot.com.es/> (consultado 6 de julio de 2022).

*Miserere à 8 voces  
con toda orquesta; que  
se debe ~~executar~~ en el  
preciso termino de una  
hora, como es costumbre  
en la 1<sup>ra</sup> y 2<sup>a</sup> Metrop.<sup>a</sup>  
y Patriarcal de Sevilla,  
para la qual compuso  
su Mtro de Capilla  
Ylarion Eslaba*  
Año de 1833.

Anotación autógrafa de Hilarión Eslava en la cubierta de su *Miserere* de 1833 («*Miserere à 8 voces con toda orquesta; se debe ejecutar en el preciso termino de una hora, como es costumbre en la St.<sup>a</sup> Ig.<sup>a</sup> Metrop.<sup>a</sup> y Patriarcal de Sevilla, para la cual compuso su Mtro. De Capilla Ylarion Eslaba. Año de 1833*») (sic) [69].



#### IV. TRIUNFOS Y TRIBULACIONES

##### España en la Regencia (1833-1843)

El 29 de septiembre de 1833 moría en Madrid el rey Fernando VII, abriéndose un periodo de gran convulsión política en España. Tras tres matrimonios terminados en viudedad y sin descendencia, Fernando VII, con 45 años, había contraído matrimonio a finales de 1829 con una de sus sobrinas, María Cristina de las Dos Sicilias (1806-1878), 22 años más joven que él. Quizá con algo de optimismo, pero ciertamente con el don de la oportunidad, el rey abrogó en marzo de 1830 el decreto creado por su antecesor Felipe V en 1713 que impedía a las mujeres la sucesión al trono de España. Esta significativa «Pragmática Sanción» de Fernando VII iba a permitir la accesión a la corona de su hija Isabel (la futura Isabel II), nacida en octubre de 1830 († 1904), cerrándole al mismo tiempo el paso dinástico a su hermano menor Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855). Aunque la facción carlista de la corte organizó un complot en septiembre de 1832 que temporalmente consiguió la anulación de la Pragmática Sanción (los llamados «Sucesos de La Granja»), la nueva ley finalmente se mantuvo en pie. A la muerte del rey, María Cristina tomó las riendas de la nación como regente (oficialmente «Reina Gobernadora»), con la intención de permanecer en ese cargo hasta la mayoría de edad y coronación de su hija Isabel [23].

Carlos María Isidro de Borbón se negó a aceptar la situación y desde el exilio en Portugal se autoproclamó rey de España con el nombre de Carlos V, iniciándose al poco tiempo la Primera Guerra Carlista (1833-1840), la primera de varias guerras civiles abiertas que asolarían al país en el siglo XIX. Sin entrar mucho en detalles, el pretendiente Carlos fundamentalmente representaba las corrientes más reaccionarias tanto en la política como en la religión de los españoles. El carlismo, cuyo principal objetivo era poner a su líder en el trono de España, tuvo su mayor arraigo en áreas rurales, sobre todo en el País Vasco, Navarra, partes de Cataluña y en el Maestrazgo / Maestrat, esta última una zona montañosa que abarca el norte de la provincia de Castellón y el este de Teruel. En el País Vasco, Navarra y Cataluña, el carlismo tuvo también como trasfondo la cuestión de la

preservación de sus respectivos fueros frente al centralismo liberal. La regencia, en parte por inercia y en parte por necesidad política, pasaba, tras una década de corrupto absolutismo, a identificarse con los sectores más moderados del ámbito liberal. Militarmente, el conflicto, aunque extendido por la casi totalidad del territorio peninsular<sup>53</sup>, tuvo como escenarios principales el norte y noreste del país, proporcionando numerosos pero limitados triunfos y descalabros a ambos bandos en medio de constantes y execrables abusos a la población civil. La guerra concluyó en mayo de 1840, con la caída en el Maestrazgo del último reducto carlista, habiendo ya pasado a Francia el pretendiente unos meses antes [23][74].

El mayor, o por lo menos más generalizado y duradero efecto de la guerra fue, sin embargo, el económico. A una economía ya de por sí crónicamente maltrecha y aún peor gestionada se unía ahora el coste humano y material de una guerra civil. La falta de líderes competentes en el ala moderada de los liberales y la inestabilidad social y económica precipitaron la entrada en el gobierno en 1835 de los liberales radicales, encabezados por Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853). En su función de presidente del gobierno, (Álvarez) Mendizábal, buscó el sostenimiento económico de la guerra principalmente a través de la obtención de créditos en el extranjero y de la desamortización<sup>54</sup> de los bienes de la Iglesia, política iniciada por su antecesor en el gobierno. El primer paso en el proceso de desamortización fue la

---

<sup>53</sup> En octubre-noviembre de 1836, las tropas carlistas llegaron a ocupar brevemente Córdoba, Osuna y Écija; estas dos últimas poblaciones a apenas 100 km de Sevilla [73]. En agosto de 1837, una expedición del pretendiente alcanzó las puertas de Madrid, pero se retiró sin hacer su entrada en la capital.

<sup>54</sup> La desamortización en este contexto puede entenderse como la expropiación forzosa y subasta por parte del gobierno de bienes inmuebles propiedad de comunidades y órdenes religiosas. La desamortización de Mendizábal no fue ni la primera ni la última en España; de hecho, ampliaba la desamortización de 1820 (instituida durante el Trienio Liberal), y fue seguida en el siglo XIX por dos más —en 1841 y 1855, pero esta desamortización fue la que tuvo un efecto más significativo y permanente sobre la Iglesia española.

supresión a comienzos de 1836 de todos los conventos y monasterios de religiosos varones y la exclaustración de sus miembros, cuyos bienes pasaron a convertirse en bienes nacionales, siendo los beneficios obtenidos en la venta de éstos aplicados al crédito público. Con posterioridad, la desamortización se amplió a instituciones femeninas con menos de 20 religiosas profesas. A estas acciones se sumó en julio de 1837 la supresión del diezmo eclesiástico<sup>55</sup>. Los efectos fueron de una enorme trascendencia: El erario público se benefició de una considerable infusión de capital; un capital sin embargo que acabaría malgastado en una inútil y mal liderada guerra y en la corrupción y el caos político. Por otra parte, el abandono de monasterios y conventos por toda España, cuyos estragos se pueden observar aún hoy, dañó irreparablemente bienes culturales e históricos y, añadido a la supresión del diezmo, condenó a clérigos y organizaciones religiosas (incluida la Catedral de Sevilla, como se verá más adelante) a una súbita estrechez de medios, proporcionando munición propagandística a una causa carlista que batallaba en nombre *Dios, Patria, Rey y Fueros* (en ese orden) y que ya desde su inicio contaba por lo menos con el apoyo tácito de buena parte de la Iglesia. La venta de bienes de la Iglesia, hecha también con la intención de estimular un reparto más

---

<sup>55</sup> El diezmo era un impuesto recaudado por la Iglesia bajo el patronazgo de la Corona cuyo principal objetivo era sostener la construcción y el mantenimiento de edificios, sufragar los gastos de manutención del clero y cubrir las necesidades capitulares. El pago se realizaba en especie y básicamente consistía en una décima parte el grueso de la producción agrícola o ganadera de cada contribuyente —de ahí el nombre. La contribución era forzosa, so pena de excomunión. Con tal magnitud y métodos de persuasión, no es de sorprender que la Corona acabara también reclamando su «tajo», con el pretexto de su apoyo material a la Iglesia en la lucha contra «infieles» y «herejes». En Sevilla, el diezmo había sido instituido por decretos del rey Fernando III y de su hijo Alfonso X en el siglo XIII y representaba uno de sus principales ingresos capitulares. Para mitigar la supresión del diezmo, las Cortes (parlamento) preveían la aplicación de los beneficios generados por la desamortización, suplidos *en teoría* por una ayuda estatal al culto y clero (financiada por los contribuyentes españoles) hasta cubrir el presupuesto asignado por el Gobierno a cada institución. El decreto de 1837 no fue inmediatamente puesto en vigor y fue objeto numerosas alteraciones hasta prácticamente la firma del Concordato con la Santa Sede de 1851.

equitativo de tierras entre el campesinado, por lo general no logró más que acrecentar el latifundismo, sobre todo en Andalucía, donde solamente los grandes terratenientes tenían los medios e influencia para adquirir las tierras subastadas.

Aunque el gobierno de Mendizábal cayó el mismo 1836, el régimen liberal se prolongó hasta 1840, con diversos matices, con una nueva Constitución (en 1837) y con numerosas crisis y pronunciamientos militares. En octubre, tras desórdenes por todo el país y una conflagración política desencadenada entre facciones liberales moderadas (afines a la Reina Gobernadora) y progresistas, se impusieron estos últimos con el entonces prestigioso general Baldomero Espartero (1793-1879) a la cabeza, forzando la renuncia de María Cristina a la regencia y su exilio a Francia. El general Espartero pasó a convertirse en regente, con la aclamación de un pueblo y unos políticos que muy pronto le volvieron la espalda. Para la Iglesia, la accesión de Espartero al poder supuso un nuevo y duro revés al promulgarse en 1841 una nueva desamortización consistente en la expropiación y venta en pública subasta de los bienes del clero secular<sup>56</sup>. En medio de más turbulencia, intrigas y tramas golpistas organizadas, o por lo menos alentadas desde el exilio por María Cristina, la regencia de Espartero se mantuvo tambaleante hasta julio de 1843, cuando un nuevo golpe militar le obligó a abandonar el país y partir al exilio en Inglaterra, aunque no sin antes someter a las ciudades de Barcelona y Sevilla a despiadados bombardeos [73]. El gobierno provisional que siguió a la regencia de Espartero decretó la mayoría de edad de Isabel y su accesión al trono ese mismo noviembre, cuando la princesa heredera contaba con sólo 14 años. Isabel II, la primera mujer monarca titular de España, iba a reinar hasta 1868 [23][50][74][75].

### Años de desarrollo y privaciones en el Magisterio de Capilla

Para Hilarión Eslava, el periodo de su Magisterio sevillano comprendido entre 1832 y 1835 fue de una actividad compositiva prácticamente febril; de las casi 100 obras

---

<sup>56</sup> Miembros del clero no vinculados a una orden religiosa y por lo tanto no regidos por reglas monásticas.

probablemente compuestas en Sevilla (catalogadas por este autor con la numeración CPE-100 a CPE-299), más de una tercera parte corresponden a estos cuatro primeros años. El estilo abarcaba desde el canto llano hasta obras de elaborada factura y grandes medios instrumentales. Perteneciente a esta última categoría, Eslava estrenó en 1835 el segundo de sus *Misereres*, manteniendo con ello la obligación adquirida con el Cabildo de componer un *Miserere* cada dos años. Esta obra, revisada en 1837, se convertiría en el “*Gran Miserere*” sevillano de Eslava (CPE-126), que aún hoy se escucha cada año en la ciudad<sup>57</sup>. A toda esta actividad del maestro se sumaban además las tareas diarias relacionadas con su cargo, las celebraciones en fiestas litúrgicas señaladas y eventos extraordinarios de la Catedral y de la vida cívica hispalense, así como sus responsabilidades sobre la selección, educación y cuidado de los Seises. No es de sorprender, por lo tanto, que Eslava solicitara formalmente ausentarse a algunas de las funciones litúrgicas y que surgieran de vez en cuando algunas fricciones con el Cabildo sobre este tema [38][48].

Muestra del amplio reconocimiento del que gozaba Eslava ya en 1835, fue la invitación en marzo ese año por parte del cabildo de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza para ocupar el puesto de Maestro de Capilla, tras la jubilación de su antiguo titular, Antonio Ibáñez Telinga (1789-1837). Ibáñez había sido junto a Eslava uno de los opositores en 1830 al magisterio de la Real Capilla. Eslava agradeció al cabildo zaragozano el ofrecimiento, pero prudentemente no lo aceptó [11].

Una pequeña pero interesante anécdota de este momento es una petición que aparece reflejada en los autos capitulares de la Catedral hispalense con fecha de 18 de mayo de 1835. Se trata de una solicitud al Cabildo por parte de un canónigo llamado Ignacio Tenorio en representación de la Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles de «música los

---

<sup>57</sup> Como breve inciso, además de las excelentes monografías de José López-Calo sobre los *Misereres* de Eslava citadas con anterioridad, hay que mencionar también la experta y esmerada reconstrucción de la obra en su versión de 1835-37 por parte del músico y compositor sevillano José Manuel Delgado Rodríguez [76].

responsorios del Oficio de la festividad de Nuestra Señora», solicitud a la que accedió el Cabildo con gran entusiasmo, haciéndose cargo la Contaduría sevillana del coste de las partituras copiadas, cosa poco común [48]. La Catedral solicitante habría sido la de Puebla, en México, en la que Tenorio, canónigo sevillano, se sabe que era racionero desde 1812 y miembro del Cabildo desde 1820 [77]. Aunque es probable, no se sabe si Eslava habría sido el responsable de hecho en supervisar la selección y copiado de las obras solicitadas, y si se habría incluido alguna obra del joven compositor en el lote, como Hilarión haría más adelante en Madrid. De cualquier modo, no se han encontrado hasta la fecha indicaciones en Sevilla o en Puebla del envío o de la recepción del pedido<sup>58</sup>; cabe suponer, con todos los azares de esa época (incluida una cruenta y recién lograda independencia de México, no reconocida oficialmente por España hasta 1836), que el proyecto no pudiera llegar a completarse, o que las partituras copiadas, si se realizaron, se extraviaran durante su traslado a Puebla.

El estallido de la guerra en 1833 dividió profundamente a Sevilla. Es difícil saber cómo habría reaccionado Eslava en esos momentos, siendo su Navarra natal uno de los lugares más afines a la causa carlista y más afectado materialmente por la contienda. Por otra parte, Hilarión sería años después conocido como personaje fiel y cercano a la figura de Isabel II y su familia. Lo que sí se sabe es que, al comienzo de la guerra, a la jerarquía capitular sevillana se le atribuían algunas simpatías carlistas, principalmente en las figuras de su Cardenal-Arzbispo, Francisco Javier González de Cienfuegos y Jovellanos y de su anciano Deán<sup>59</sup>, Fabián de Miranda y Sierra (1737-1836). Fabián de Miranda accedió al puesto de Deán en 1779 y asumió con posterioridad también los cargos de Gobernador y Vicario de la sede. Cienfuegos

---

<sup>58</sup> El autor agradece a María Luisa Vilar-Payá, catedrática del Departamento de Música, Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad de las Américas – Puebla (México), su inestimable ayuda en esta pequeña investigación.

<sup>59</sup> El Deán en este contexto es el canónigo que preside el Cabildo catedralicio. En la Catedral de Sevilla, la Capilla de Música, incluido su Maestro, habrían estado bajo su jurisdicción administrativa.



tomó posesión de la sede arzobispal en 1825 y fue nombrado Cardenal por el Papa León XII ese mismo año. Aunque ambos clérigos estaban considerados abiertamente conservadores, ninguno de ellos llegó a declararse públicamente contrario a la Regencia o definitivamente afín a la causa carlista [78][79].

A mediados de julio de 1834, violentos disturbios en Madrid produjeron el asalto a conventos de la capital y el asesinato de 78 religiosos, las turbas enardecidas por el falso rumor de un «envenenamiento» de fuentes de agua públicas por religiosos adscritos al bando carlista con el supuesto propósito de agravar la epidemia de cólera morbo que en esos momentos estaba asolando la ciudad. Ante estos hechos, la actuación del gobierno liberal alternó entre la pasividad y una velada complicidad, manteniéndose en muchas ciudades un ambiente fuertemente anticlerical que perduraría —con más incidentes, Sevilla incluida— hasta ya entrado el año siguiente [73][80]. Cuatro semanas después de los desórdenes en Madrid, durante la noche del 18 de agosto, el domicilio del Cardenal Cienfuegos en el Palacio Arzobispal, ubicado junto a la Catedral de Sevilla, fue allanado y sometido sin previo aviso a un minucioso registro, durante el cual supuestamente se incautaron numerosa propaganda de signo carlista y cartuchos de pólvora. Dos miembros de la familia del Cardenal y uno de sus empleados fueron arrestados. A Cienfuegos se le permitió permanecer en su puesto por espacio de poco más de un año, pero finalmente, y como castigo ejemplar, fue condenado al exilio (pero no suspendido de su cargo —al Gobierno no se le admitía esa prerrogativa) en febrero de 1836, en la ciudad de Alicante / Alacant [73]. Aunque la pena fue levantada en enero de 1844, Cienfuegos no regresó a su arzobispado. Falleció en Alicante en 1847 [78]. Fabián de Miranda había muerto en Sevilla en mayo de 1836 [79].

La desamortización de Mendizábal de 1836, que a nivel nacional tuvo Sevilla el dudoso honor de liderar en términos de valor generado por ventas de propiedades, pero no en beneficios a sus ciudadanos y menos aún a su Catedral, no empezó a alcanzar un monto significativo en el conjunto de la provincia hasta 1838 [80]. Sin embargo, la diócesis, con su arzobispo de camino al exilio y reaccionando a los primeros

decretos desamortizadores había ya comenzado en el mismo mes de febrero de 1836 a imponer fuertes recortes de presupuesto. Y para mayor reto, el Cabildo Catedral se había comprometido por esas fechas a hacer además un “donativo voluntario” y público de 10.000 reales en apoyo del esfuerzo bélico, en solidaridad con instituciones y próceres de Sevilla [82]. Las listas de donantes se publicaban esos meses en la *Gaceta de Madrid*, el órgano oficial de comunicación de la Corona, por lo que se podría suponer que con esta espléndida “donación”, el Cabildo sevillano habría quizá pretendido bruñir su imagen como institución leal a la Reina Gobernadora, tras el *affaire Cienfuegos* [48].

La primera acción interna del Cabildo fue una polémica supresión de la Capilla de Música y una reorganización de los recursos disponibles para el culto, cuyos detalles fueron asignados a una comisión capitular creada a tal efecto. El ceremonial de Semana Santa de ese mismo año (1836) fue drásticamente recortado, hasta el punto de que seguramente no se llegó a cantar el *Miserere* [70]. En agosto, ante la imposibilidad de seguir costeando la dotación de 60.000 reales que requería el mantenimiento del Colegio de San Isidoro, se decidió su disolución, aunque ésta no se haría efectiva hasta septiembre de 1837. En 1836, el Colegio acogía a unos 27 Colegiales y a los Seises, pero algunos de los Colegiales habían sido llamados a filas o se habían alistado como voluntarios en el ejército o la milicia, con lo cual su número exacto habría sido algo menor. Todos los alumnos restantes fueron enviados a sus casas, siéndoles proporcionada una asignación diaria condicionada a un nuevo y estricto reglamento de asistencia y conducta. Como ilustración de las penurias que para muchas de sus familias supuso el cierre, el Cabildo concedió permiso para que los Seises se llevaran a sus casas las camas que usaban en el Colegio.

En vista de la difícil situación, con un culto en la Catedral que más que nunca requería su atención personal y con el inminente cierre del Colegio de San Isidoro y todas las complicaciones que ello conllevaría, Hilarión solicitó el mismo septiembre de 1836 que se le relevara de la obligación del magisterio de los Seises, a sabiendas que esto le

supondría una reducción de sueldo de 200 ducados (equivalentes a 2.200 reales de vellón) —un 20 por ciento de su paga. El Cabildo optó en ese momento por darle largas al asunto [48]. No sorprende, dadas las circunstancias, que, llegado el momento de componer un tercer *Miserere*, Eslava se limitara a revisar el de 1835<sup>60</sup> [1][68].

Como respuesta a mal disimulados intentos por parte del Cabildo de sortear las restricciones impuestas en 1837 por el Gobierno a la venta de los bienes eclesiásticos, las autoridades actuaron con gran dureza, entre otras acciones restringiendo el presupuesto para el culto a 8.400 reales al mes, la totalidad de los cuales estaban supuestos a cubrir las «fiestas, aparatos, personal, emolumentos y servicios» destinados a ese efecto, un monto a todas luces insuficiente<sup>61</sup> [73]. En agosto de 1837 el Cabildo se vio en consecuencia forzado a aprobar un nuevo «plan de reformas y reducciones» que entre otras cosas pasaba a suprimir de forma absoluta «toda la música» (los días anteriormente designados «de orquesta»), recortaba drásticamente la paga a los dos Organistas, y reducía los Cantores y Capellanes de Coro a 12 y los Colegiales (que pasaban a convertirse en Mozos de Coro) también a 12 —en resumen, desaparecían casi la mitad de los efectivos con que había contado la Catedral a la llegada de Eslava poco más de cinco años antes. El puesto de Rector del Colegio de San Isidoro quedaba suprimido, haciéndose cargo de los Colegiales el más antiguo de sus miembros. Los Seises, por considerarse indispensables para el culto, no se suprimían, aunque de alguna forma se mantenía al Maestro de Capilla en su puesto como responsable de su educación y cuidado [38][70]. Vista la situación, los músicos de oficio y los supernumerarios, en un gesto de gran generosidad, se ofrecieron a actuar gratuitamente en los «días más clásicos del año que se les designe». En noviembre, habiéndose hecho

---

<sup>60</sup> La revisión afectó a sólo tres de las doce partes del Salmo, que fueron sustituidas en la nueva versión: *Christus (Christus factus est)*, *Cor mundum (Cor mundum crea in me, Deus)* y *Quoniam (Quoniam si voluisses)* [68].

<sup>61</sup> Para dar una idea de la escasez que esto suponía, tan sólo los gastos de ensamblaje y reparación del Monumento al Santísimo y la celebración del Lavatorio en la Misa de Jueves Santo se estimaban en 1841 en 12.000 reales [70].

ya efectivo el cierre del Colegio de San Isidoro, Hilarión volvió a comunicar al Cabildo su solicitud de renuncia al magisterio de los Seises, que al parecer no le fue concedida [48].

A pesar de todos estos retos, un hito de suma importancia en la vida de Eslava en 1837 fue la conclusión de su *Método de Solfeo*, tras varios años de experimentos y pruebas con versiones propias y de otros autores españoles y extranjeros. El *Método*, que sería finalmente ofrecido al público en 1845, resultó ser una de las mayores y más perdurables contribuciones del maestro a la enseñanza de la música<sup>62</sup>. Es de suponer que inicialmente la intención de Eslava habría sido utilizarlo para la preparación musical de los Seises y que con ellos habría tenido oportunidad de ir añadiendo temas y mejorando su contenido, como da a entender su Introducción («A mis comprofesores») en las primeras ediciones impresas, copiada aquí parcialmente [83]:

«(...) Mi primer pensamiento fué el de traducir al español uno de los mejores tratados que se han publicado en el extranjero; pero viéndome precisado a hacer algunas innovaciones sustanciales, me decidí á formar uno enteramente nuevo. Mis comprofesores conocerán cuan difícil era la tarea que me propuse de hacer un tratado completo de solfeo, sin incurrir en ninguno de los defectos que llevo enunciados. Así es, que habiendo yo compuesto el mío en el año 37, y puesto en práctica para con mis discípulos, he tenido que irlo depurando de los lunares que la misma práctica descubría; pudiendo asegurar, que aunque mi presunción no llega al grado de creer que este mi trabajo se halle exento de defectos, es por lo menos el producto de serias meditaciones acompañadas de la práctica, que me ha dado resultados

---

<sup>62</sup> Para un análisis en profundidad de esta significativa obra y de su desarrollo, véase [84]. En relación con este mismo tema, en una extensa reseña sobre Eslava publicada en 1843 [11] (reproducida sólo unos días después en [85]) se da a entender que este proyecto podría haberse iniciado hacia 1829 y que podría haber incluido asimismo un tratado de composición. Y como aval del aún inédito *Método* se apostilla el éxito con que se usó con anterioridad en un colegio de niñas bajo la dirección del aptamente apellidado Antonio Canto, organista y compositor sevillano y amigo del maestro.

muy lisongeros, y que espero los dará igualmente á los que se decidan á practicarlo con fidelidad y exactitud.»

Es difícil exagerar la importancia que el *Método de Solfeo* de Eslava ha tenido desde su publicación en la formación de generaciones de músicos en todo el mundo. El *Método* se ha editado, aumentado, corregido y traducido a diferentes lenguas y ha servido como un referente absoluto de la pedagogía musical. El músico, escritor, catedrático y académico sevillano Ignacio Otero Nieto describe así la perdurable relevancia de la obra [86]—

«Si este siglo XIX da comienzo con el ensimismamiento de la teoría hasta el punto de que durante buena parte de él está en uso la nomenclatura de los antiguos términos musicales (por otra parte preciosos por lo rancio de su hondo españolismo, y que más de una vez acierta a describir y concretar mejor la idea), en la segunda mitad de la centuria se enriquece con el método de solfeo más famoso que jamás español alguno pudo pensar, conocido y practicado hasta en la aldea más pequeña de nuestro territorio, compuesto por Don Hilarión Eslava y Elizondo, posiblemente la figura más celebrada por todos los habitantes de la nación. La principal virtud de este método es la belleza de las melodías de sus lecciones, pues este compositor nació con esta gracia, que nada tiene que ver con la sabiduría, pues ésta puede acrecerse por el conocimiento, pero aquélla no; es tal la facilidad de Eslava en este aspecto que no es raro encontrar a personas mayores que lo estudiaron cuando eran niños y que al cabo de cincuenta o más años canten de memoria alguna que otra lección.»

Si hubo por otra parte alguna noticia positiva para la Catedral en 1837, ésta fue la conclusión en marzo del trabajo de restauración y mejora del órgano de Valentín Verdalonga, construido entre 1816 y 1831, certificado por Hilarión Eslava y los dos Organistas de la Catedral, Manuel Sanclemente y Eugenio Gómez [48]. La disponibilidad a partir de entonces de dos órganos habría ayudado a ligeramente paliar en el culto la supresión de la Capilla de Música.

Para la Catedral de Sevilla, el año siguiente (1838) fue, no obstante, aún peor que el anterior. Parte de la liturgia cantada del Triduo de Carnaval fue suprimida, como seguramente lo fueron también muchos de los ritos tradicionales de Semana Santa, incluido el *Miserere*. El Monumento al Santísimo se hubo de construir ese año a expensas de los canónigos de la Catedral. Hubieron además recortes considerables en las festividades del Corpus, de la Ascensión y de la Asunción de la Virgen, funciones todas de enorme arraigo y tradición en la Catedral hispalense. Las asignaciones a los Capellanes de Coro y a los Seises estuvieron meses sin ser pagadas [38][70]. La situación llegó hasta tal punto que, en abril de 1838, el Cabildo decidió apelar directamente a la Reina Gobernadora a través de una carta en la que se exponía la penosa situación del culto y del edificio debida a la falta de medios y en la que se pedía la continuación del Diezmo. No hubo, al parecer, contestación [38].

Dadas las circunstancias, es muy probable que el Cabildo tampoco estuviera cumpliendo con su Maestro de Capilla. Es dudoso que Eslava estuviera recibiendo todo ese tiempo los 200 ducados que se le habían asignado por el cuidado de los Seises; es más, en noviembre de 1838, el Cabildo se vio en la necesidad de hacer una petición a la Junta Diocesana (organización a través de la cual se canalizaban las ayudas del Gobierno a la Diócesis) para poder cubrir la mayor proporción posible de los 7.000 reales en los que consistía la ración asignada al Magisterio de Capilla y para el mantenimiento de los Seises, que se dividía en dos partes iguales. Los ingresos de Eslava durante 1838 habrían sido por lo tanto en el mejor de los casos probablemente no más de 3.500 reales, suma muy por debajo de los 11.000 reales que se le habían prometido en 1832 [48].

Y no fue esto todo: En agosto, el arrendador original del apartamento en el que residía Hilarión en el llamado Compás de San Miguel, el Maestro de Gramática de la escuela pública del Colegio de San Miguel, Bartolomé Mena, reclamó su vivienda al Cabildo. El Cabildo accedió a la petición, suponiendo que Eslava se podría trasladar entonces al antiguo Colegio, convertido por entonces en Oficina del Subsidio. El problema con el que no había contado el Cabildo

es que para trasladar las oficinas y habilitar la residencia de Eslava habría que hacer previamente arreglos por valor de 4.000 reales, dinero del que no disponía el Cabildo en esos momentos. Hilarión, por otra parte, al parecer habría querido traerse a Sevilla a su hermana soltera Rita, de 19 años, dada la viudedad de su padre y la precaria situación en Burlada debida a la guerra. Serafina, por entonces con 26 años y también soltera, llevaba ya viviendo con Hilarión en Sevilla desde 1832 <sup>63</sup> (Catalina, su hermana mayor, estaba por entonces ya casada). Esto complicaba la situación de vivienda todavía más. El compromiso al que por fin se llegó en noviembre fue que Hilarión y su familia podrían continuar en su residencia provisional, con la condición (ofrecida por el mismo Eslava) de que él continuaría haciéndose cargo de los Seises sin recibir remuneración alguna. A Bartolomé Mena el Cabildo le ofreció una renta mensual de 80 reales, que seis meses más tarde aún no se le había abonado. En julio de 1839, quizá debido a una ligera mejora en los presupuestos capitulares, se le permitió a Eslava y a otro presbítero, Manuel Alonso, mudarse al Colegio, compartiendo ambos a cambio la responsabilidad del cuidado de Seises y Colegiales. Los autos capitulares parecen indicar que el Colegio de San Isidoro volvió a abrir sus puertas en 1840 [48].

En 1839, gracias a una limitada y efímera ayuda oficial, se pudo llevar a cabo con menos estrecheces el culto de Semana Santa. No hubo, sin embargo, un nuevo *Miserere* del Maestro de Capilla; no volvería Eslava a componer uno nuevo hasta años más tarde, siendo ya residente en Madrid. El *Miserere* que se cantó ese año fue el de su predecesor, Domingo Arquimbau, compuesto en 1797 y de más sencilla factura instrumental [70]. Las dificultades económicas continuaron durante el resto de ese año y el siguiente, aunque de forma más intermitente; poco a poco, las autoridades civiles —el Jefe Político (representante local del gobierno central) y más adelante, la Diputación provincial y el Ayuntamiento de Sevilla— fueron aportando ayudas de forma puntual que

---

<sup>63</sup> Datos del padrón municipal de habitantes de Sevilla de 1838, Parroquia del Sagrario, consultados el 18 de diciembre de 2022, en <https://www.familysearch.org/search/film/004756123?cat=1385020>, imagen Núm. 287.

permitieron salvar algunas de las fiestas más señaladas del culto catedralicio, todo en medio de una absolutamente caótica y peligrosa situación civil en Sevilla que se perpetuó hasta el fin de la Regencia en 1843 [73]. Así, por ejemplo, se pudo celebrar más dignamente la Semana Santa de 1840, pero llegadas las fiestas de Navidad una nueva y acuciante falta de fondos obligó a que el tradicional canto de los salmos se hiciera sin músicos, alternando voces y órgano de forma, según prescribió el Cabildo, que el resultado tuviera «la misma duración que cuando había música», y los solemnes maitines de Nochebuena se hicieron en canto llano. Y en la Octava de la Inmaculada Concepción a mediados del mismo mes, el Cabildo se vio imposibilitado de costear unos muy necesitados arreglos de los trajes de los Seises [38][70]. Es importante detallar en esta historia las difíciles circunstancias por el que atravesó la Catedral a partir de 1836 y que Hilarión sufrió en carne propia, porque se convertirían en un factor determinante en el breve pero significativo salto del compositor al mundo de la ópera, como se verá más adelante.

Por otra parte, es interesante asimismo hacer notar la creciente fama personal de Hilarión, que se extendía dentro y fuera de la Catedral. En una biografía del compositor publicada en Madrid en 1843 [85], se comenta el interés despertado por la música de Eslava *[sic]* «(...) con especialidad de los muchos extranjeros que en la semana santa cruzan las espaciosas naves de la catedral. Entre ellos, y muy particularmente los ingleses, ha sido muy frecuente visitar al señor Eslava, para admirar al hombre de genio y llevar juntamente á su patria algunas de las piezas que mas han agradado». No parece esto haber sido del todo exageración: En la colección Vincent Novello (1781-1861) de la British Library en Londres este autor ha encontrado recientemente una copia manuscrita completa de un villancico y baile de Seises de Eslava, realizada en Sevilla hacia 1841<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Se trata precisamente del *Villancico a la Purísima Concepción de Maria Inmaculada* catalogado bajo CPE-213 («Con cánticos sonoros...»), citado en el título y en el preámbulo de esta biografía. La copia contiene una indicación a pie de portada señalando que procedía del almacén de



El 12 de agosto de 1840 moría en Burlada el padre de Hilarión, José Joaquín Eslava, dejando a la familia (sobre todo a sus hermanas solteras) en una precaria situación económica. Es de suponer que con todas las dificultades por las que Hilarión estaba atravesando, no le fuera inmediatamente posible viajar a Burlada. En los autos capitulares consta una petición al Cabildo por parte de Eslava con fecha de 7 de mayo de 1841 para trasladarse a Navarra por un periodo de 7 u 8 meses con objeto de «arreglar varios asuntos de familia que tenía pendientes a causa de haber fallecido su Señor Padre», permiso que le fue concedido. El viaje, si Hilarión lo llegó a hacer, tiene que haber sido más breve de lo previsto, dado el estreno de su primera ópera en Cádiz el 5 de junio siguiente y su retorno a Sevilla unas semanas más tarde [38][48].

---

música de Pedro Taberner en Sevilla, sito en la calle Sierpes. Curiosamente, en 1834, habiendo llegado a oídos del Cabildo que se vendían papeles de música procedentes del archivo catedralicio «por las calles de la ciudad», se prohibió tajantemente entonces la extracción de cualquier obra musical del Archivo de Música y se sugirió incluso que de alguna forma se recuperaran las obras en circulación [48]. Quizá para 1841, dada la precaria situación económica del Cabildo, la prohibición había dejado de ser estrictamente aplicada.





María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, reina consorte [1830], por Vicente López Portaña, cortesía del Museo del Prado, Madrid.

La reina niña Isabel II de España [ca. 1835], por Carlos Luis de Ribera y Fieve, cortesía del Museo del Prado, Madrid.



Carlos María Isidro de Borbón [ca. 1823], por Vicente López Portaña, Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En dominio público.



«Calderote» (Primera Guerra Carlista), por Augusto Ferrer Dalmau [2010], en *Wikimedia Commons*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro\\_-\\_Calderote\\_Primera\\_Guerra\\_Carlistas\\_by\\_Ferrer\\_Dalmau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro_-_Calderote_Primera_Guerra_Carlistas_by_Ferrer_Dalmau.jpg) (consultado 28 de julio de 2022).



Juan Álvarez Mendizábal  
[ca. 1835-1842], litografía  
de L.C. Legrand, Biblioteca  
Digital Hispánica, Biblioteca  
Nacional de España, Madrid.  
En dominio público.



«El general Baldomero Espartero, príncipe de Vergara y  
regente de España» [1841], por Antonio María Esquivel,  
Colección del Ayuntamiento de Sevilla. En dominio público.

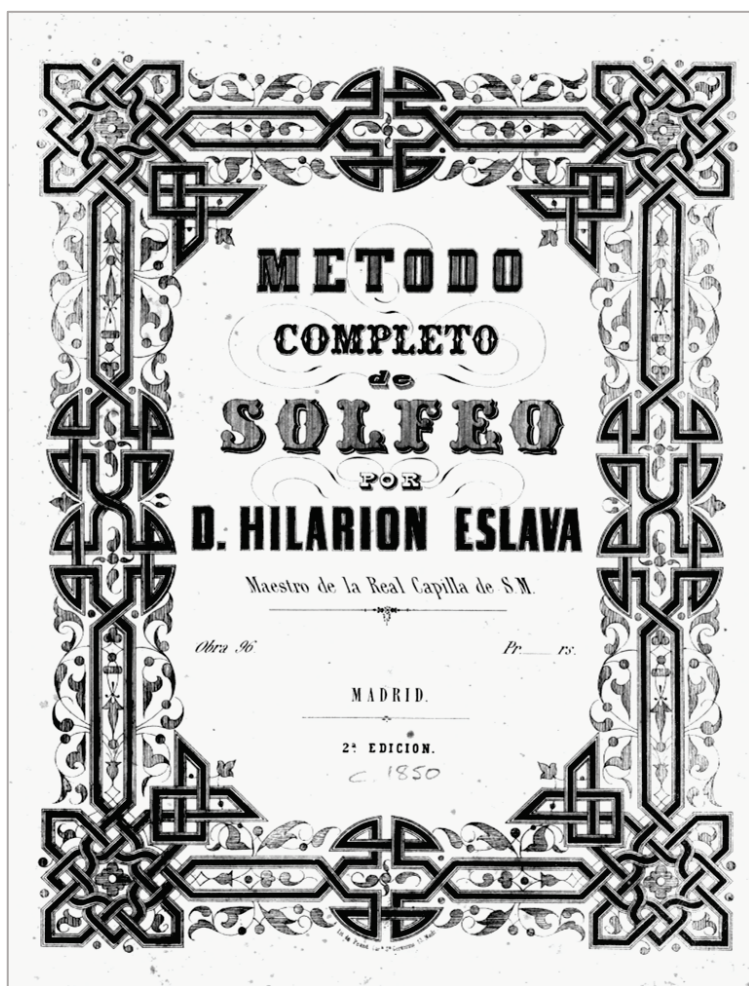


«Heróica defensa de Sevilla contra los sanguinarios bombardeadores Van-Halen y Espartero» [*sic*], encabezamiento de un panfleto anónimo publicado en Barcelona [ca. 1843], Centre de Documentació de Cultura Popular (ROM-0624A), Generalitat de Catalunya. En dominio público.



El Cardenal Francisco Javier González de Cienfuegos y Jovellanos (detalle) [1819], por José María Arango, Colección de la Universidad de Sevilla. En dominio público.





Portada de la segunda edición del *Método Completo de Solfeo* de Hilarión Eslava, Madrid [ca. 1850], CPE-409. En dominio público. Aunque no fue publicado por vez primera hasta 1845, el *Método* estaba ya fundamentalmente acabado en 1837.





## V. DELIRIOS DE JUVENTUD

### La escena musical y la ópera italiana en España en las primeras décadas del siglo XIX

El ascenso político del liberalismo y el crecimiento de la clase burguesa en las grandes ciudades españolas durante las primeras décadas del siglo XIX, sobre todo con la llegada de la Regencia, generaron un ambiente de una cierta inquietud cultural y artística, reflejado especialmente en la literatura y, en menor medida, en las artes dramáticas, plásticas, y en la música. Simultáneamente, las sucesivas desamortizaciones de los bienes eclesiásticos —un desastre económico para la Iglesia— supusieron, además de la promoción de un modesto reajuste social, la habilitación de conventos y monasterios a edificios de uso público, muchos de los cuales pasaron a convertirse en teatros y en sedes de instituciones dedicadas al menos parcialmente a la cultura. Es importante resaltar, sin embargo, que toda esta evolución se vio prácticamente limitada a los grandes centros urbanos, en donde se concentraba la pequeña burguesía y en los que las tasas de escolaridad y los niveles de educación eran más elevados. En relación con este tema es asimismo significativo el hecho de que, en 1841, el promedio de la población en España que sabía leer y escribir apenas rozaba el 10 por ciento, una cifra que habría sido considerablemente menor en Andalucía, especialmente en su entorno rural [87][88].

Más allá de los muros de iglesias y catedrales y de la música popular, la actividad musical en esta época se centraba en teatros y en asociaciones filantrópicas como liceos, ateneos, academias y sociedades musicales. La mayoría de estas asociaciones cumplían una labor de divulgación que solía incluir, en diversas proporciones, el desempeño de la enseñanza musical a las familias de sus miembros, dar a conocer nuevas tendencias en el ámbito de la música (con preponderancia de la extranjera) y la presentación de composiciones originales por parte de sus miembros más destacados en los eventos y en las publicaciones de la asociación. En general, las actividades sociales solían ser de carácter privado o por invitación, y sus participantes pertenecían a los estratos más altos de la sociedad local, acaparando a los artistas considerados de mayor prestigio

[89]-[92]. El otro foco de actividad musical, el teatro, ofrecía una oportunidad algo más democrática para el acceso popular a la música, por el simple (aunque no siempre asequible) precio de una entrada. A comienzos de siglo, óperas, zarzuelas y tonadillas<sup>65</sup> con frecuencia compartían los escenarios con obras dramáticas o de declamación y espectáculos de variedades (bailes, música popular, humorismo, ilusionismo y números circenses), con el propósito de ampliar en lo posible la clientela y los beneficios a los empresarios teatrales.

Desde mucho antes de nacer Hilarión Eslava, la ópera en España era ya predominantemente italiana, o por lo menos cantada en italiano. La ópera italiana y las compañías de artistas italianos se encontraban firmemente establecidas en las principales ciudades españolas desde comienzos del siglo XVIII, habiéndose beneficiado en la Corte del favor personal del rey Felipe V (1683-1746). Sus sucesores —Fernando VI, Carlos III y Carlos IV— mantuvieron este patrocinio. Irónicamente, la mala gestión de los teatros en Madrid, las intrigas y la reducida calidad del repertorio italiano a finales del siglo XVIII ocasionaron que en diciembre de 1799 se dictara una Real Orden, reiterada en 1801 y finalmente ratificada en 1807, por la cual [*sic*] «en ningún teatro de España se podran representar, cantar, ni baylar Piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por Actores y Actrices nacionales o naturalizados en estos reynos» [93][94]. El efecto fue, sin embargo, circunscrito a Madrid y frecuentemente ignorado en la práctica tras la Guerra de Independencia, sujeto a los avatares políticos de la nación y a los gustos de un público que al poco se volcaría en la música de Rossini y de sus compatriotas. En consecuencia, la mayor parte de las compañías y empresarios italianos permanecieron afincados en España y en 1821, el

---

<sup>65</sup> La *zarzuela* es un género dramático y musical intrínsecamente español en el que habitualmente alternan canto, música y partes habladas. La *tonadilla* o, propiamente dicho en este contexto, la *tonadilla escénica*, era una forma dramático-musical breve también española ambientada en temas y costumbres populares y por lo general de tono jocosos o satíricos. La tonadilla escénica desapareció como género teatral en el siglo XIX.

Ayuntamiento de Madrid acabó derogando el inútil decreto [22].

La irrupción de la «nueva» ópera italiana en España en las primeras décadas del siglo XIX cundió con tal apasionamiento que llegó a tildarse de «furor filarmónico»<sup>66</sup>. La ola se inició con Gioachino Rossini y con el tiempo se extendió a los demás «grandes» de la ópera italiana de la primera mitad de siglo: Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y finalmente, Giuseppe Verdi (1813-1901). Las primeras representaciones en España de óperas de Rossini tuvieron lugar muy poco después de sus estrenos en Italia —frecuentemente por delante del resto Europa— traídas por empresarios italianos establecidos en la Península. El 29 de agosto de 1815 se interpretó una ópera de Rossini por primera vez en un escenario español, *L'italiana in Algeri*, en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, a los dos años de su estreno absoluto en Venecia. Al estreno en Barcelona siguió el de Madrid al año siguiente, en el Teatro de la Cruz. *Il barbiere di Siviglia*, interpretada por primera vez en Roma en 1816, tuvo su estreno barcelonés en julio de 1818, siguiéndole Madrid en agosto de 1821 [26]. La primera ópera de Donizetti estrenada en España fue la *La Zingara*, en 1824, también en el madrileño Teatro de la Cruz [95]. Las óperas de Bellini *Il Pirata* y *La straniera* debutaron en Madrid en 1830, respectivamente en el Teatro de la Cruz y en el Teatro del Príncipe [96]. Las dos primeras óperas de Verdi presentadas en España lo fueron ambas en el Teatre de la Santa Creu (rebautizado en 1840 como Teatre Principal) de Barcelona: *Oberto, Conte di San Bonifacio* (en 1842) y *Nabucco* (en 1844) [97].

### La ópera en Sevilla y Cádiz

Junto con Madrid y Barcelona, Sevilla y Cádiz fueron en la primera mitad del siglo XIX ciudades con una actividad

---

<sup>66</sup> Este término lo emplea el escritor español Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) en un gracioso poema satírico que data de 1828 en el que su autor se mofa del carácter estrecho y presuntuoso de la mayoría de los aficionados españoles a la ópera contemporánea y se queja de la falta de talento y del abandono que sufre el teatro lírico en lengua castellana [22][95].

operística italiana relativamente importante, aunque no por ello exenta de significativos retos.

En 1832, el año en que Eslava asumió su Magisterio de Capilla hispalense, las producciones de ópera en Sevilla tenían lugar en el Teatro Cómico, sito en la céntrica calle de la Muela (hoy O'Donnell). El Teatro Cómico, más adelante llamado Teatro Principal, tuvo una azarosa existencia. Fundado en 1795 por una empresaria y artista lírica italiana, Ana (Anna) Sciomeri y su marido, se representaban en este local espectáculos de diversa índole, incluida la ópera, como era tradición en los teatros de la época, sirviendo asimismo de manera esporádica como punto de encuentro (o de conflicto) y agitación política durante momentos de inestabilidad ciudadana. La primera ópera de Rossini en recibir su estreno en Sevilla fue, como en Barcelona y Madrid, *L'italiana in Algeri*, en el Teatro Cómico, en enero de 1820, en pleno fervor revolucionario <sup>67</sup>. Curiosamente, en el programa de la temporada de 1820, se incluyó el inusual estreno de la obertura orquestal *Coriolano* (Op. 62) de Beethoven, compuesta en 1807, quizá la primera vez que se interpretaba públicamente esta obra en España [90][98]. En octubre de 1822, el teatro recibió a Rafael del Riego entre grandes vítores y aplausos y con la interpretación del popular *Himno de Riego*, que en décadas posteriores se habría de convertir en emblemático himno republicano. Irónicamente, meses más tarde, el interior del teatro era destruido durante los disturbios de cariz absolutista que, al grito de «¡Vivan las *caenas!*», marcaron en Sevilla el fin del Trienio Liberal [73][90][99]. El local fue renovado al año siguiente, pero eso poco hizo para paliar el gradual deterioro del edificio. En 1832, el teatro se encontraba en un estado absolutamente ruinoso, hasta tal punto que al año siguiente tuvo que cerrar sus puertas y se procedió a su derribo. Reconstruido por su nuevo dueño, el marqués de Guadalcazar<sup>68</sup>, el nuevo local, con un aforo de 1.250 personas,

---

<sup>67</sup> Apenas una semana antes de este notable estreno había tenido lugar el pronunciamiento militar de Rafael del Riego en Las Cabezas de San Juan, a menos de 60 km de Sevilla.

<sup>68</sup> Isidro Alfonso de Sousa y Guzmán (1797-1870), XIV marqués de Guadalcazar y, desde 1834, Grande de España, era uno de los mayores

abrió sus puertas en marzo de 1834 como Teatro Principal. El primer director de la compañía fue Joaquín Calderi, hijo de Ana Sciomeri. A pesar de un cierto éxito inicial, las fortunas del Teatro Principal volvieron a decaer nuevamente en la década de 1850 y el Teatro finalmente desapareció en 1858 [99][101].

El «furor filarmónico» propiciado por la música de Rossini en Barcelona y Madrid alcanzó también de lleno a Sevilla. Aunque no fue inmediato, sí llegó a ser significativo: En su cúspide en 1828, las óperas de Rossini tuvieron nada menos que 83 representaciones en Sevilla: tres cuartas partes de la programación lírica de ese año. *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* y *La gazza ladra* —tres de las obras más notables del repertorio rossiniano— recibieron su estreno sevillano en 1823. Como anécdota graciosa, *Il barbiere* fue, por un gran margen, la ópera de Rossini más representada en Sevilla entre 1820 y 1850 [101].

Mientras tanto, la alta burguesía sevillana buscaba un lugar en el que de forma más exclusiva y «culta» pudiera acudir a producciones de ópera más acorde al gusto europeo, sin tener que compaginar este género con bailes, tonadillas o espectáculos de variedades y un público que consideraba vulgar. Con este propósito se construyó en la antigua iglesia del colegio de San Hermenegildo, inmueble del siglo XVI desamortizado en 1835, un teatro destinado para uso exclusivo de una compañía de ópera italiana. El histórico edificio, que aún existe (aunque no como teatro), se convirtió en la sede del nuevo Teatro Filarmónico. La nueva empresa abrió sus puertas en diciembre de 1836 a un repertorio que en la brevísima historia operística de este local incluyó 56 representaciones de obras de Donizetti, Bellini y de Luigi Ricci (1805-1859) —ninguna, curiosamente, de Rossini. Sin embargo, el enorme gasto de mantener un teatro y una compañía permanente dedicados exclusivamente a una

---

terratenientes en las provincias de Córdoba y Sevilla y fue un gran beneficiario del proceso de desamortización [99]. Fue además importante figura política en la España de Isabel II, codeándose con notables de la cultura del momento como el poeta y dramaturgo Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas (1791-1865).

programación y a un público deliberadamente limitados abocó el Teatro Filarmónico a un inexorable fracaso. Su compañía fue disuelta en mayo de 1837, a menos de cinco meses de su estreno, y el teatro cerró sus puertas en diciembre del mismo año [73][101].

Cádiz llegó a formar parte importante también de la etapa sevillana de Hilarión Eslava. Además de la proximidad geográfica, histórica y comercial entre las dos ciudades (incluida una larga rivalidad engendrada por sus sucesivas hegemonías en el antiguo comercio con las Américas), Sevilla y Cádiz compartían a comienzos de la década de 1840 un estrecho nexo cultural, o mejor descrito, un estrecho nexo de *conveniencia* cultural a través del teatro y la ópera, el cual, en el caso de Eslava, haría posible el estreno de sus dos primeras óperas en la capital gaditana.

En 1841, el año en que se estrenó la primera ópera de Eslava, se podía viajar con relativa facilidad en vapor por el Guadalquivir desde Sevilla hasta Sanlúcar de Barrameda y de allí continuar por mar a Cádiz en menos de un día; o por tierra, en diligencia, pasando por Jerez de la Frontera (una distancia de aproximadamente 135 km), en dos jornadas [102][103]. Por lo tanto, poco ocurría en una ciudad que no se supiera casi inmediatamente en la otra. En cuanto a actividad teatral y operística, la de Cádiz era a comienzos del siglo XIX objetivamente de similar o mejor calidad que la de Sevilla. Su Teatro Principal, era, al igual que su homónimo sevillano, donde el público podía asistir con regularidad a producciones dramáticas y líricas. Nacido como Corral de Comedias en 1608, el local recibió su nuevo nombre tras una profunda reforma y ampliación del edificio en 1781. Afectado por un deterioro gradual del inmueble a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, el Teatro Principal de Cádiz fue finalmente derribado en 1929 [104].

Los estrenos en Cádiz de ópera italiana de los cuatro «grandes» de la época tuvieron lugar en su Teatro Principal casi simultáneamente con Barcelona y Madrid; la mayoría por delante de Sevilla: Rossini se estrenó con *L'italiana in Algeri*, en 1818 (*Il barbiere di Siviglia* en 1822); Donizetti recibió su estreno gaditano en 1824 con *La Zingara* (el mismo año que

Madrid); Bellini llegó en 1834, con cuatro de sus obras estrenadas en el curso de ese mismo año —*Norma*, *Il Pirata*, *I Capuleti e i Montecchi* y *La Straniera*— y Verdi en 1844, con *Nabucco* [105].

El antes aludido nexo de conveniencia que unía a Sevilla y Cádiz en época de Eslava fue el arreglo al que llegaron en 1837 los empresarios de los Teatros Principales de ambas ciudades, consistente en contratar de forma compartida dos compañías, una de ópera italiana y otra de verso o dramática, con la idea de que se alternaran entre las dos ciudades en dobles temporadas; en el caso de la ópera, generalmente actuando en Sevilla de septiembre a diciembre y de nuevo en el mes de marzo, y en Cádiz el resto del año (enero, febrero y de abril a agosto). Con ello ahorrabán gastos los empresarios y se aliviaba la competición por un número limitado de artistas de calidad. El acuerdo se puso en funcionamiento en 1838 y se mantuvo hasta 1844. Más adelante, el acuerdo se ampliaría para incluir también a Málaga. La compañía de ópera gaditano-sevillana se nutrió con el talento combinado de artistas italianos y españoles del por aquel entonces ya cerrado Teatro Filarmónico de Sevilla, de las compañías de Cádiz y Sevilla, y de nuevos y prometedores artistas procedentes del Real Conservatorio de Música de Madrid, incluyendo a una joven Cristina Villó (1816-1853) [73][101][105].

Años más tarde, la crítica musical recordaba la calidad de las producciones líricas de esa época en Cádiz (y por ende, en Sevilla) con estas palabras [106]:

«Hubo una época, no muy lejana, en la que el movimiento musical de las provincias de España era mucho mas animado que el de la corte, debido á que en las provincias se hallaban los mejores teatros, y por consiguiente, los mejores cantantes y las mejores compañías de ópera. Antes que se construyese el teatro Real de Madrid, que tan lastimosamente ha absorbido la importancia musical de los demás teatros de España, Barcelona y Cádiz, y en particular esta última ciudad, eran los puntos céntricos, en donde tenían lugar las mas brillantes manifestaciones del arte.»

### Hilarión Eslava se lanza a la ópera: *Perché no?*

Hasta 1841, año en que abrió las puertas el Teatro Principal de Pamplona (rebautizado Teatro Gayarre en 1903), reemplazando al decrépito Casa y Patio de las Comedias, no existía en la capital navarra una actividad musical estable. Y menos aún en El Burgo de Osma. Si Eslava tuvo oportunidad de asistir a producciones de ópera o zarzuela tiene por lo tanto que haber sido habiéndose ya él establecido en Sevilla, o quizás aprovechando una de sus breves estancias en Madrid a comienzos de la década de 1830. En Sevilla, por otra parte, sus abrumadoras responsabilidades al frente de la Capilla de Música no le habrían proporcionado inicialmente tiempo o energía para demasiadas actividades de ocio, hasta la disolución de la Capilla en 1836. Y aún entonces, en su condición de presbítero y especialmente como Maestro de Capilla, habría estado mal vista o incluso sujeta a sanción por el Cabildo una asistencia regular al teatro<sup>69</sup>, actividad que la Iglesia consideraba moralmente peligrosa [107]. Hasta el estreno de sus propias óperas, su asistencia al teatro tiene, en consecuencia, que haber sido esporádica y discreta.

La situación parece haber empezado a cambiar para Eslava a partir de 1836. Es de suponer que los recortes en el ceremonial litúrgico de la Catedral y la fuerte reducción de su salario que siguió a la supresión de la Capilla de Música deben haberle proporcionado al joven Maestro de Capilla más tiempo para otros menesteres y un menor interés en lo que acontecía en la Catedral, como lo demuestra el hecho de que ya no compondría nuevos *Misereres* en Sevilla después del de 1837 (el de ese año ya de por sí limitado a una revisión del anterior, de 1835, como ya se ha dicho) y que su producción de música sacra en general se vería considerablemente mermada. También lo demuestran el hecho de que tuviera tiempo suficiente para trabajar en su *Método Completo de Solfeo* (terminado en 1837) y que su nombre apenas aparezca entre 1836 y 1841 en los autos capitulares de la Catedral, salvo en sus reiteradas peticiones para que se le relevase en las responsabilidades de cuidar de los Seises y en reivindicaciones concernientes a salario o vivienda [48].

---

<sup>69</sup> Excepción hecha de los censores eclesiásticos.



Pero el acontecimiento más significativo para Hilarión en esos momentos fue la creación el 9 de abril de 1838 del Liceo Artístico y Literario de Sevilla <sup>70</sup>. En su documento constitutivo, el Liceo se definía como «una sociedad artística y literaria, que tiene por objeto el cultivo de las letras y bellas artes», estructurándose en tres secciones: (1) Literatura, (2) pintura, escultura y arquitectura y (3) música. La sección de música contraía las obligaciones de «desempeñar la enseñanza de los diferentes ramos de su arte (...) y de suministrar una composición original e inédita» para su publicación en el periódico del Liceo. Los socios podían ser literatos, profesores, o simplemente aficionados, sujeta su admisión a la aprobación de la junta directiva del Liceo [108]. Las primeras reuniones y actividades sociales del Liceo tuvieron lugar en un salón del ex-convento de San Pablo el Real, antigua institución dominica desamortizada en 1835. Más adelante las funciones públicas del Liceo se trasladaron a los mejor dotados salones del Museo de Bellas Artes y del Consulado o Casa Lonja<sup>71</sup>. Prueba del aprecio y respeto con que contaba Eslava en Sevilla fueron su pronto ingreso como «socio de mérito» y su nombramiento como presidente de la sección de música [109].

Las actividades musicales del Liceo consistían principalmente en sesiones semanales «de competencia y estudio» —de

---

<sup>70</sup> El Liceo sevillano fue una de las primeras organizaciones de este tipo en España, fundado al año siguiente de su homónimo madrileño. La primera organización de esta índole establecida en el país fue la sociedad de conciertos de Tenerife (Canarias), llamada popularmente *La Filarmónica*, fundada en 1830 [108].

<sup>71</sup> Del convento de San Pablo el Real, fundado en el siglo XIII y cuyo edificio más reciente fue construido entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, sólo ha sobrevivido hasta nuestros días el templo conventual, hoy Real Parroquia de Santa María Magdalena. El Museo de Bellas Artes, constituido en 1835 y en la actualidad uno de los más importantes museos de Sevilla, ocupa otro edificio eclesiástico desamortizado en 1835 —el antiguo Convento de la Merced Calzada, construido en el siglo XVII. La Casa Lonja (Lonja de Mercaderes) o Consulado (Consulado de Cargadores a Indias) es un edificio del siglo XVI diseñado por Juan de Herrera (1530-1597), arquitecto también del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y la actual sede del Archivo General de Indias.

carácter privado y dedicadas a la docencia de miembros y jóvenes artistas y a «(...) ensayar, examinar y juzgar obras de las materias de su profesión» — y sesiones públicas, en las que actuaban miembros y alumnos del Liceo y músicos profesionales, «admitiéndose la entrada á personas que no sean socios, y en especial á señoras» *[sic]* [110]. Las sesiones públicas tenían lugar una vez al mes y en ellas participaban conjuntamente las tres secciones. En estas sesiones se alternaban la declamación y la interpretación de obras de música, por lo general fragmentos o transcripciones instrumentales o vocales de la ópera italiana en boga, combinadas con exposiciones de artes plásticas. Los músicos profesionales que actuaban en estas *soirées* provenían en su mayoría del Teatro Principal, incluyéndose también algunos de los músicos instrumentistas de la Catedral, como los organistas Eugenio Gómez y Manuel Sanclemente, y de vez en cuando, el mismo Eslava, actuando al piano [90]. Como ejemplo, en el programa correspondiente al primero de marzo de 1839 aparece Hilarión acompañando al piano a la soprano Val de Merry<sup>72</sup> en un aria de la ópera *Belisario* de Donizetti [88][111]. Está claro que el Liceo le debe haber proporcionado a Eslava una vía para llegar a conocer a fondo la ópera (italiana, naturalmente) que triunfaba en España en esos momentos, sin la necesidad de convertirse en un asiduo espectador teatral.

En el momento de replantearse su futuro profesional ante una situación de indudable escasez de medios y de una significativa reducción de responsabilidades en la Catedral, Hilarión debe haberse sentido verdaderamente tentado por la ópera. Pero sería un error suponer que el único aliciente habría sido el propósito de paliar sus necesidades económicas. Es obvio que a Eslava le atraía el género, ofreciendo muchas más posibilidades creativas que lo que

---

<sup>72</sup> Las fuentes consultadas no mencionan su nombre de pila. Podría en realidad tratarse de Trinidad Merry del Val o, más adelante, Trinidad Merry de Mendoza (†1863) [100], perteneciente a una conocida familia hispalense de origen irlandés, hermana del embajador español Rafael Merry del Val (1831-1917) y tía del futuro cardenal y Secretario de Estado de la Santa Sede con el Papa Pío X, Rafael Merry del Val y Zulueta (1865-1930).

una estructurada (y bastante anquilosada) música sacra le podía ofrecer. El maestro ciertamente tenía el talento para la componer ópera —aunque tendría que ser italiana<sup>73</sup>— que es lo único que un público todavía en pleno «furor filarmónico» quería escuchar. Poseía Eslava además una gran confianza en sí mismo —característica ampliamente demostrada desde niño y a lo largo de su progresión desde Pamplona a Sevilla. Y, con la fama y el respeto con que gozaba en 1839 o 1840 en Sevilla, si hubiera Hilarión buscado consultar con alguien la posibilidad de escribir óperas, es fácil imaginar que no le hubiera faltado quien le animara. ¿Y su estado civil? Si hubieron escrúpulos, no deben haber parecido insalvables —después de todo, aunque no existía un precedente claro en España<sup>74</sup>, se habían dado en Italia los bien conocidos casos de Claudio Monteverdi (1567-1643) y de Antonio Vivaldi (1678-1741), *il prete rosso* («el cura rojo», por el color de su cabello), ambos presbíteros y notables compositores de ópera, autores respectivamente, de tres y de alrededor de 50 (!) producciones líricas [115][116].

Pero montar una producción teatral costaba dinero, precisamente lo que le faltaba a Eslava. Sus conexiones a través del Liceo pueden haberle resuelto ese problema. Gran parte de los socios asistentes a los eventos sociales de la institución representaban a la aristocracia y a la alta burguesía sevillana, unidos por una común y genuina afición

---

<sup>73</sup> Como indica el ilustre musicólogo español Antonio Gallego en su excelente estudio sobre Eslava y la ópera [112], el mismo Eslava había calificado sus óperas como «óperas italianas» (a diferencia de meramente «óperas en italiano») —teniendo en consideración que se basaron en libretos italianos, música de corte italiano y puestas en escena por compañías nutridas (aunque no exclusivamente) de solistas italianos. En apoyo de este comentario, Gallego cita al contemporáneo de Eslava, Baltasar Saldoni (1807-1889), en la referencia que hace este último a las óperas de Eslava en su extraordinario *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* [113].

<sup>74</sup> El caso más cercano habría quizá sido Antonio Soler y Ramos, mejor conocido como «Padre Antonio Soler» (1729-1783), compositor en la corte de España y alumno de Domenico Scarlatti (1685-1757), entre cuyas composiciones se encuentran números musicales creados para uso en representaciones teatrales, principalmente del Barroco español [114].

musical [117]. Era además una forma de *ver y dejarse ver* en un ambiente considerado selecto en la vida social hispalense. Entre los directivos más prominentes del Liceo se contaban personajes como José María Benjumea Vecino (1786-1858), terrateniente y ganadero, futuro senador del reino y consejero real de agricultura, o como Alejandro Aguado Ramos de Lara (1806-1875), IV Conde de Montelirios, Vizconde de Casa Aguado y Gentilhombre de Cámara de S. M., miembro de una conocida familia de banqueros, comerciantes y terratenientes en Sevilla y Jerez [118]. Con estas conexiones y el prestigio con que contaba el joven Hilarión, no le habría costado mucho hallar un fiador dispuesto a financiar su sueño operístico. Sólo faltaba ahora encontrar un buen libreto y empezar a componer...

### *Il solitario del monte selvaggio* (1841)

Para su primera ópera, Eslava escogió el tema con gran acierto: la novela *Le Solitaire*, de Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (1788-1856), conocido como «el vizconde de Arlincourt», adaptada al italiano en forma de drama en tres actos por el libretista César (Cesare) Perini [119]. Esta obra de Charles Prévost, hoy prácticamente olvidada, podría describirse como un *novelón* histórico-romántico cuya acción se desarrolla en una Suiza medieval y remota, repleta de cumbres borrascosas, torrentes revueltos y personajes atormentados <sup>75</sup> [120]. Su publicación en 1821 en dos volúmenes fue recibida con un entusiasmo extraordinario. Se imprimieron hasta siete ediciones del original en francés el año de su publicación, y a su autor se le llegó a comparar con Walter Scott<sup>76</sup> y Lord Byron. *Le Solitaire* fue traducida a 10 idiomas, se compusieron siete óperas basadas en la novela (incluida la de Eslava) y se representó ampliamente en la literatura del momento (incluida la sátira), en la pintura, en la

---

<sup>75</sup> Como nota curiosa, otra novela del mismo género obra del vizconde de Arlincourt, titulada *L'Étrangère* («La Extranjera»), publicada en 1825, sirvió de inspiración a Vincenzo Bellini para una de sus más famosas óperas, *La Straniera*, estrenada en Milán en 1829 [121].

<sup>76</sup> Sir Walter Scott (1771-1832), novelista, poeta, dramaturgo e historiador escocés considerado como el creador del género de novela histórica. En esta categoría destacan sus obras *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817) y *Ivanhoe* (1820).

música (en diversos géneros) y en las artes decorativas, y hasta se botó un barco mercante con su nombre [122][123]. La primera traducción al español de la novela parece haber sido la del tinerfeño establecido en Estados Unidos, Eduardo Barry, impresa en Filadelfia en 1822 [124]. En España, el libro no se publicó hasta 1830 [125].

César (Cesare) Perini di Lucca (1805-1876) era un escritor, poeta y libretista italiano nacido en la localidad toscana de Lucca («di Lucca» fue un apellido añadido, quizá impuesto por la costumbre en España y Portugal de hacer uso de dos apellidos). Poco se sabe de él. Habría residido unos años en España (posiblemente en Cádiz) trabajando como libretista [126], viéndose obligado a partir al exilio en Portugal en 1837. Allí se dedicó al teatro y asumió la cátedra de declamación en el Conservatório Real de Lisboa hasta su retorno a Italia en 1848, posiblemente a su ciudad natal [127][128].

La ópera de Eslava sobre *Le Solitaire* no iba a ser la primera, pero ciertamente fue una de las más conocidas adaptaciones al teatro lírico de la novela. Entre las versiones operísticas anteriores a la de Eslava pueden citarse *Le Solitaire*, de Michele Carafa di Colobrano (1787-1872), melodrama estrenado en el Théâtre de l'Opéra-Comique de París con libreto en francés, en 1822; *Il Solitario ed Elodia*, de Stefano Pavesi (1779-1850), en el Teatro di San Carlo de Nápoles, en 1826, e *Il Solitario*, de Giuseppe Persiani (1779-1869), en el Teatro alla Scala de Milán, en 1829, estas dos últimas versiones ambas cantadas en italiano con diferentes libretos [122]. Es posible, aunque muy poco probable, que Eslava conociera alguna de estas óperas; pero lo que sí se sabe con bastante certeza es que ninguna de estas versiones fue presentada en Cádiz, Madrid o Sevilla con anterioridad al estreno de la ópera de Eslava en 1841. La elección para su primera obra de una *opera seria* (en contraste, por ejemplo, con el género *buffo* o el *semiserio*) demostró la prudencia en Eslava, anticipando quizás una posible crítica por su condición eclesiástica. Y el estatus de *best-seller* que poseía aún *El Solitario* en España garantizaba el interés del público.

La melodramática (e histórica y geográficamente cuestionable) trama de la novela y de la ópera se centra en la figura de Carlos el Temerario (en francés, *Charles le*

*Téméraire*, 1433-1477), el último duque de Borgoña de la Casa de Valois. En la narración, Carlos El Temerario —así llamado por su arrojo y crueldad— tras su derrota en Nancy en 1476 a manos de una coalición del duque de Lorena y confederados suizos, y de algún modo habiendo sobrevivido la batalla, se retira secretamente a la soledad del escarpado y remoto (y del todo ficticio) Monte Salvaje (su nombre traducido del original *Pic Terrible* o *Mont Sauvage* a *Monte Selvaggio* en el libreto de Perini) en Suiza, junto al lago Morat, en los Alpes Berneses. Según el relato, años antes, el (también ficticio) monasterio de Underlach<sup>77</sup> había sido saqueado y sus ocupantes masacrados por las tropas del duque de Borgoña durante la batalla de Morat<sup>78</sup>. Bajo el abrigo de las desoladas montañas, El Solitario (Carlos), desconocida su verdadera identidad entre los habitantes de la zona, expía su pasado sanguinario realizando heroicas y anónimas gestas de caridad.

En la ópera de Eslava, la acción comienza con El Solitario haciendo una súbita aparición en un pueblo justo en el momento en que un niño acaba de caer al río y está en peligro de ahogarse. El Solitario lo salva con gran riesgo a sí mismo ante la admiración de todos, y en un instante, desaparece. Mientras tanto, en el antiguo castillo de Underlach, situado al pie del Monte Salvaje, vive la angelical y hermosa Elodia, hija del Conde de San Mauro, también asesinado por los crueles borgoñones. A la muerte de su padre, el tío de Elodia, el barón de Herstatt, la tomó bajo su protección, quedando Elodia al fallecimiento del Barón bajo la custodia del virtuoso Padre Anselmo, el párroco local. El Solitario, ardientemente cautivado por la belleza de Elodia, aspira a casarse con ella; y ella, habiendo oído hablar de él y de sus heroicas hazañas le

---

<sup>77</sup> Existió en Erlach, en el cantón suizo de Berna y a pocos kilómetros del lago Morat, una abadía fundada en el año 1093 (hoy desaparecida) llamada Abadía de St. Johannsen. Pero nada tuvo que ver con Carlos el Temerario.

<sup>78</sup> La batalla de Morat (o Murten) —hecho histórico— tuvo lugar en la localidad suiza del mismo nombre (en el cantón de Friburgo) en junio de 1476. En esta batalla, las tropas borgoñonas al mando de Carlos el Temerario fueron decisivamente derrotadas por un ejército de la Confederación Suiza. Carlos estuvo a punto de ser capturado.

corresponde en su amor. Mientras tanto, el príncipe Palzo de Lorena llega a Underlach con el propósito de pedir la mano de Elodia, y monta en cólera al enterarse de que el corazón de la mujer que él desea le pertenece a El Solitario. Elodia se niega a seguir el consejo del padre Anselmo, quien le sugiere aceptar la propuesta de Palzo. Ecberto, Conde de Norindall, cuyo interés amoroso por Elodia no había sido tampoco con anterioridad correspondido, se ha unido a Palzo en su deseo de vengarse de ella y de El Solitario. Sin embargo, estando Ecberto ya a punto de matar a Elodia, aparece súbitamente El Solitario, dispuesto a raptar a Elodia. El Solitario se deja ver por Ecberto, quien lo reconoce como su viejo compañero de armas, a quien había creído muerto hacía mucho tiempo. Tras este descubrimiento, Ecberto cambia de bando y decide ayudar a Carlos, pero con la repentina llegada de las tropas de Palzo, El Solitario se ve obligado a escapar, solo.

En el segundo acto, se anuncian los venideros esponsales de Elodia y Palzo. El Solitario y Elodia, durante un furtivo encuentro, juran su fidelidad el uno al otro. Elodia está dispuesta a quitarse la vida antes que casarse con Palzo. Estando ya a punto de celebrarse las nupcias de Elodia y Palzo, Ecberto se abalanza contra Palzo, con la intención de acabar con él. En ese momento aparece El Solitario disfrazado de fantasma. En el desorden que sigue, Ecberto mata a Palzo y El Solitario (fantasma) se lleva a Elodia desmayada en sus brazos.

El tercer acto comienza con una escena en la que Elodia, delirante, evoca la muerte del Conde de San Mauro a manos de Carlos, anunciando el trágico final que se avecina. Mientras tanto, Ecberto ha convencido al padre Anselmo para que case a Elodia con El Solitario (cuya identidad permanece desconocida para todos los presentes excepto Ecberto). Pero al ser interrogado por el sacerdote, El Solitario se revela como Carlos de Borgoña. Horrorizados por este descubrimiento, el padre Anselmo y todos a su alrededor condenan a Carlos, culpable de haber derramado la sangre de tantos inocentes y de tanto dolor. Carlos, acuciado por la culpa, se maldice y pide ser llevado al eterno tormento. En ese mismo momento, le alcanza un rayo y cae muerto. La ópera termina con todos

los testigos de este trágico acontecimiento contemplándolo aterrorizados.

*Il Solitario del Monte Selvaggio* se estrenó en el Teatro Principal de Cádiz el 5 de junio de 1841 [105][129], con enorme éxito. Le siguieron en el mismo teatro 13 representaciones más —la mitad de la programación gaditana entre junio y agosto de ese año— hasta el retorno de la compañía gaditano-sevillana de ópera a Sevilla. La ópera se estrenó en su primera temporada de Cádiz alternándose con representaciones de las tragedias líricas de Donizetti *Marin Faliero*, *Gemma di Vergy* y *Lucia di Lamermoor*, y el melodramma *semiserio* de Federico Ricci (1809-1877, hermano de Luigi Ricci) *La prigioniera di Edimburgo*. De vuelta en Cádiz en diciembre, la compañía añadió otras 12 representaciones más de *Il Solitario* durante los siguientes tres meses [105].

En el reparto de *Il Solitario* el día de su estreno habrían figurado, entre otros, Catarina Barilli-Patti y Amalia Agliatti (sopranos), Marietta Carrasco (contralto), Achille Balestracci (tenor) y Eliodoro Spech (Specchi) (bajo), la mayor parte obviamente italianos<sup>79</sup> [73][101].

Sólo tres días después del estreno absoluto de la ópera en Cádiz, en la junta general de la sección de música del Liceo Artístico y Literario de Sevilla correspondiente al mes de junio, se leía una crónica publicada en el periódico gaditano *El Nacional* en la que se felicitaba al compositor por «la magnífica ópera», añadiéndose a dicha lectura la petición de que se destinara una sesión del Liceo sevillano para homenajear al celebrado compositor y que se hiciera lo posible [*sic*] «por conseguir que dicho Maestro no tenga menos títulos, con qué lisongearse, de deferencia en esta ciudad que en Cádiz». Hilarión se encontraba ausente esos días; es de suponer que permanecía todavía en Cádiz [129].

---

<sup>79</sup> En el libreto gaditano [119], probablemente impreso antes del estreno, aparece un reparto ligeramente diferente, con las sopranos Corinna di Franco y Josefa Lega en los roles femeninos principales.



En algunas de las biografías de Eslava se ha sugerido que el maestro podría haber escogido a Cádiz por encima de Sevilla para su estreno de *Il Solitario* por temor a una posible reacción adversa en Sevilla, dada su condición de clérigo. Pero objetivamente no parece esto muy verosímil, vista la admiración general con que contaba en Sevilla y la rapidez con que las noticias circulaban entre las dos ciudades; hubiera sido del todo imposible ocultar los ensayos y el estreno, tal como lo demuestra la prontitud con que se anunció el triunfo de *Il Solitario* en la sesión del Liceo sevillano. Es además difícil de imaginar un proyecto de esta envergadura siendo mantenido en secreto por mucho tiempo en los corrillos del Liceo... o en los de la Catedral; es lógicamente de suponer que Eslava tendría que haber como mínimo hablado con alguien en autoridad en el Cabildo antes de lanzarse a algo así, aunque es cierto que el tema no aparece en los autos capitulares —quizá por un ápice de discreción. Más probable en cuanto al estreno en Cádiz, es que Eslava se tuviera que ajustar al complicado calendario de dobles temporadas de la compañía de ópera y posiblemente también mediara un cierto deseo de estrenar en la capital gaditana, en un teatro considerado por muchos como de más alta reputación que el de Sevilla [112].

Sin esperarse al arribo de la ópera a Sevilla, el Liceo Artístico y Literario organizó el 3 de julio de 1841 una gran gala en sesión pública dedicada al ilustre maestro y director de su sección de música, durante la cual los mejores artistas miembros del Liceo interpretaron diversos fragmentos de música instrumental y lírica (aunque curiosamente nada de la recién estrenada ópera) y se leyeron poemas y homenajes dedicados a su figura [89][129]. Como muestra, he aquí un extracto de una décima espinela recitada en esa ocasión, obra del poeta y académico nacido en México y por entonces residente en Sevilla, Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875):

«Edén de la Andalucía.  
La de bosques de azahar,  
Dónde el vivir es amar,  
Dónde amar es poesía;  
Sultana del mediodía,  
Con el genio por blasón;

Si eternas tus flores son,  
Pues encierras tantas bellas,  
¿Cómo donde viven ellas,  
No vive la inspiración?

El mundo lo preguntaba  
Y Sevilla sonreía;  
Y al genio de la armonía  
La respuesta confiaba.  
Resonó el nombre de Eslaba,  
Dó el de Murillo y Herrera,  
Y del triunfo ya altanera,  
Profeta de su victoria  
Díjole: “En Cádiz la gloria  
Y mi amor aquí te espera.”

(...)

Y su genio dio el vivir  
A aquella aprendida idea;  
Que la Suiza que él se crea  
Nació en el Guadalquivir.  
Este triunfo a conducir  
Vuela a la ciudad amada;  
Cádiz, que en premiar se agrada,  
La gloria que dió, pregona;  
Y madre lo oye Pamplona,  
Y la España, entusiasmada.»

Al intermedio [129],

«(...) el público entusiasmado por la presencia del Sr. Eslaba, prorrumpió en estrepitosos aplausos pidiendo que dicho Sr. fuese coronado por el Liceo. Así se verificó, colocando el Sr. Presidente Conde de Montelirios, una preciosa corona de laurel y flores en las sienes del sublime artista, el cual agradeció por medio de sus acciones la honra que merecía, pues le era imposible hacerlo con sus palabras, por estorbárselo la grande emoción que experimentaba.»

*Il Solitario* se estrenó por fin en el Teatro Principal de Sevilla el 7 de septiembre de 1841. Fue la primera ópera en representarse al regreso a la ciudad de la compañía lírica. El éxito fue desbordante y el público sevillano se volcó en su

maestro [73]. Es interesante leer la crítica que de esta obra y su maestro hace en esos días la *Revista Andaluza*, órgano de comunicación del Liceo de Sevilla [130]:

«La música pues, del Solitario no es una música italiana, ni alemana tampoco: de ambos géneros participa: del uno tiene la belleza, la pureza, la melodía de los cantos; del otro la riqueza de la armonía, la profundidad y sabiduría de la instrumentación. Es pues un sistema nuevo, un género verdaderamente español, que nuestros pechos sienten muy bien, que nuestra razón aprueba. Y he aquí el principal mérito de la obra del Sr. de Eslaba; la originalidad, la novedad.»

El estreno lo dedicó Eslava a beneficio del Liceo. Al término de la representación [130],

«(...) Lleno el teatro) de lo más brillante y escogido de la sociedad de Sevilla, prorrumpió en aplausos al autor, ya cuando se presentó en el palco del Exmo. Ayuntamiento, ya cuando desvaneciéndose una nube, dejó ver su retrato pintado por el Sr. Roldán<sup>80</sup>. Entonces al ruido de los aplausos, al clamor de los bravos, cruzaron el aire palomas adornadas coa vistosas cintas, al mismo tiempo que inundaban la escena y todo el ámbito del teatro ramilletes de flores y multitud de composiciones poéticas (...)»

Todo un apoteósico triunfo. La ópera de Eslava se representó en Sevilla nada menos que en 17 ocasiones durante la temporada local de tres meses (septiembre-diciembre) que siguió al estreno [101].

Tras el éxito obtenido en Cádiz y Sevilla, la ópera fue añadida a la cartelera del Teatro de La Cruz de Madrid, para su estreno ese mismo diciembre. El Teatro de la Cruz, uno de los más antiguos de Madrid, nació como un corral de comedias en 1579 y desapareció en 1859. Situado en la calle del mismo nombre, en 1841 estaba ya en plena decadencia física, aunque

---

<sup>80</sup> Se trataría de José Roldán y Martínez (1808-1871), pintor y retratista sevillano. Se desconoce el paradero actual del citado retrato.

en él todavía se daban importantes estrenos en la vida teatral madrileña<sup>81</sup> [131].

El estreno de *Il Solitario* en Madrid no se vio libre de lo que uno de los principales biógrafos de Eslava calificó de «cábalas e intrigas de bastidores» y una «actitud marcadamente hostil» por parte de algunos de los artistas y de la compañía [13]. Durante los ensayos, a pocos días del estreno, y con la connivencia de la empresa, cuatro de los solistas exigieron al maestro que compusiese una pieza nueva para cada uno de ellos sustituyendo otros números existentes, bajo la amenaza de que si no se cumplía esta condición, no actuarían. A pesar de lo absurdo de esta demanda y del escasísimo plazo, Eslava pudo cumplir y los ensayos pudieron llevarse a feliz término [11][16][22]. Otro incidente por poco evitado en Madrid tuvo que ver con el número titulado «Coro de las Palmadas» o «Baylete» en el segundo acto de la ópera —un detalle del compositor para con su público andaluz<sup>82</sup>, popularísimo en Cádiz (y probablemente también en Sevilla) [128]; algunos de los más pedantes músicos y aficionados del teatro madrileño habían acordado silbar durante la ejecución de esta pieza el día del estreno. El *desaire* fue evitado cantándose el coro sin las palmadas que debían acompañarlo [16].

El estreno madrileño de la ópera tuvo lugar el 7 de diciembre de 1841, volviéndose a representar los días 8, 11, 12, 29 y 30 del mismo mes [96][132][133]. Las representaciones de los días 29 y 30 fueron a beneficio del compositor. El reparto incluyó a Adelaide Perelli, Leonor Serrano, Pedro Unanue y Manuel Ojeda; la mayoría españoles. Aunque la obra fue bien recibida por el público y la crítica (a pesar de los incidentes antes mencionados), no disfrutó del unánime entusiasmo con que se representó en Cádiz y Sevilla. Con ecuanimidad y bastante acierto, la crítica que de esta obra hace la *Revista de Teatros* de Madrid, en general positiva, sin embargo, apunta que—

---

<sup>81</sup> Para este teatro fue contratado en exclusiva entre 1840 y 1845 el distinguido poeta y dramaturgo español José Zorrilla (1817-1893). Allí estrenó 21 obras dramáticas, incluido su *Don Juan Tenorio* (1844).

<sup>82</sup> De este número (CPE-128/6) se ha conservado una reducción para piano hecha por el mismo Eslava.

«El carácter español de la composición del señor *Eslaba* (*sic*) quizás parecerá un defecto en un drama que no es español ni por su argumento ni por su estructura. El público además conoce los acentos de las montañas, a que Rossini ha debido las sublimes inspiraciones de su *Guillermo Tell*. *Carlos de Borgoña*, no obstante la severidad de esa censura, ha podido eximir al compositor de una exactitud minuciosa. Las grandes pasiones pertenecen al mundo entero, y el *Solitario del Pico Terrible* no sentía como el hombre de un país, sino como el hijo de la naturaleza. Los amores de *Elodia* se anidan en el pecho de la virgen del *Underlach* como en el corazón de una andaluza. El terror y la compasión nacen en donde quiera alienta un corazón. Así pues, para nosotros está ya absuelto el señor *Eslaba* de esa crítica.»

pero arremete contra la calidad del libreto, al que califica de «detestable» [134].

La crítica del semanario *La Iberia Musical* [135] fue bastante más favorable, haciendo notar que «El Sr. Eslaba puede haber quedado satisfecho de las pruebas inequívocas de entusiasmo que el público de Madrid ha manifestado en todas las representaciones de su ópera, y de la concurrencia lucida y numerosa que llenaba el teatro de la Cruz», añadiendo:

«(...) Concluimos felicitando al autor y animándole a continuar en una carrera, donde sus principios hacen concebir grandes esperanzas, a los amigos de la prosperidad española y de que los esfuerzos de sus hijos hagan que algún día se aclimate en nuestro suelo la ópera nacional.»

La única otra representación de *El Solitario* de la que hay constancia<sup>83</sup> tuvo lugar de forma excepcional en Pamplona el

---

<sup>83</sup> En el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, Tomo 25341, folio 11, se conserva un poder notarial fechado a 16 de enero de 1846 concerniente a una posible representación de *El Solitario* en Santiago de Compostela, con Hilarión Eslava como otorgante y José de Génova, músico mayor de Artillería en La Coruña / A Coruña como beneficiario. Sin embargo, en un reciente y minucioso trabajo sobre la música en el Teatro

29 de enero de 1845, gracias a la influencia del compositor y organista navarro y amigo de infancia de Hilarión, Mariano García Zalba (1809-1869), y a la generosidad del Ayuntamiento de Pamplona [137]. No se sabe si Eslava habría asistido, pero tratándose de la obra de un famoso hijo de Navarra, tiene que haber sido un gran éxito.

### Mientras tanto...

Una de las tradiciones más destacadas del Madrid burgués de la década de 1840 eran los multitudinarios bailes de máscaras que se celebraban durante la temporada de Carnaval. Grandes salones y teatros temporalmente habilitados para estos acontecimientos sociales se disputaban el privilegio de ser los más fastuosos y de contar con la más distinguida y numerosa participación. Así, en esos años, el Palacio de Villahermosa<sup>84</sup>, que por entonces acogía en su primer piso al Liceo Artístico y Literario de Madrid, lidiaba con el Gran Salón de Oriente<sup>85</sup> —en esa época, además de salón de baile, sede provisional de las Cortes— y con los Teatros de la Cruz y del Circo.

El Teatro del Circo, situado en la madrileña Plaza del Rey, fue originalmente construido en 1834 bajo el nombre de Circo Olímpico para uso exclusivo por una compañía de acróbatas ecuestres. A partir de junio de 1842 se convirtió en teatro de ópera italiana y de bailes de espectáculo, principalmente de ballet clásico y baile español. En 1851 pasó a ser teatro de zarzuela, entre otras funciones. Desapareció como teatro en 1876, tras un incendio que destruyó el edificio [96][138]. A comienzos de la década de 1840, su lujoso Salón era considerado uno de los lugares más selectos de Madrid para la celebración de los bailes de máscaras. En enero de 1842, Hilarión Eslava fue invitado a componer una pieza para este grandioso evento; una invitación posiblemente relacionada con el éxito madrileño de *Il Solitario* el mes anterior. El

---

Principal de Santiago de Compostela [136], el resumen de la programación del Teatro no hace mención de ninguna ópera de Eslava, lo cual hace suponer que el plan no llegó a prosperar.

<sup>84</sup> El edificio lo ocupa en la actualidad el Museo Thyssen-Bornemisza.

<sup>85</sup> Hoy el Salón forma parte de las dependencias del Teatro Real. La construcción del Teatro Real no se concluyó hasta 1850.

programa previsto para la función anunciaba tandas coreadas de rigodones (una animada forma de baile en parejas) con letra de los conocidos poetas españoles José Zorrilla y Ramón de Campoamor (1817-1901), y música de Sebastián de Iradier (1809-1865) y Antonio Mercé / Antoni Mercè (1810-1876), respectivamente, iniciándose la función con un «coro» con letra del «Sr. Hidalgo»<sup>86</sup> y música de Eslava, bajo el escabroso título de *Orgía* [139][140]. Sin embargo, un reportaje posterior al mismo evento [141] describe un programa diferente, que comienza con una obra puramente orquestal de Eslava: su *Sinfonía Fantástica*<sup>87</sup> (CPE-131), obra que el autor del artículo calificó como «brillante» y «un trabajo esquisito». En el reportaje no se menciona ninguna «Orgía». Debe haberse impuesto la prudencia(!).

Más significativa fue la memoria escrita hacia esas fechas (seguramente a finales de 1841) por Hilarión al Regente del Reino, el general Baldomero Espartero, «en solicitud de que se digne concederle una licencia de seis años para pasar al extranjero a fin de perfeccionarse en la composición del género lírico dramático» y su petición al Cabildo de que éste le diera su visto bueno [73]. Dada su condición de clérigo (y por lo tanto no enteramente subordinado a la autoridad civil) y la falta de medios en la Catedral de Sevilla, es evidente que la instancia elevada por Eslava a la máxima autoridad gubernativa del momento tiene que haber incluido no sólo una petición para salir del país, sino además una solicitud de ayuda económica para poder llevar a cabo este ambicioso aprendizaje. No se sabe cómo fue recibida la instancia en la corte, pero el hecho de que Hilarión acudiera al Cabildo para buscar su aprobación indica que por lo menos la respuesta

---

<sup>86</sup> No se encontrado ninguna información sobre el autor de la letra. Curiosamente es la única persona en el programa sin nombre de pila. ¿Sería quizás un seudónimo? Como hecho interesante, el anuncio del evento en *La Iberia Musical* [140] menciona a Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), amigo malagueño y ocasional colaborador de Eslava, pero sin embargo su nombre no aparece en el programa impreso.

<sup>87</sup> Hoy día esta obra, consistente en un solo movimiento, sería considerada una *obertura* o *fantasía*. En época de Eslava y con anterioridad, a las introducciones orquestales en óperas y conciertos se les aplicaba de forma general el término *sinfonía*.

inicial en Madrid no debe haber sido del todo negativa. No se cita en las referencias consultadas el destino propuesto por Eslava para sus estudios, pero la suposición más lógica es, naturalmente, Italia.

La solicitud de Eslava fue transmitida al Cabildo el 17 de enero de 1842 por el Gobernador Eclesiástico, Juan Baquerizo y Peña (1795-1852), máximo responsable de la archidiócesis sevillana en ausencia de su arzobispo, el cardenal Cienfuegos. El Cabildo acordó que la comisión capitular de Sagradas Ceremonias se hiciera cargo de evaluar la solicitud y remitir su opinión al Gobernador. La comisión devolvió su veredicto tan sólo una semana después, indicando (sorprendentemente) su conformidad con la totalidad de la propuesta [73]. Sin embargo, Eslava no lograría ver su deseo cumplido.

#### *La Tregua di Ptolemaide* (1842)

Tras *Il Solitario*, Eslava no tardó en empezar a escribir su segunda ópera, con el título de *La Tregua di Ptolemaide* o, en español (inexplicablemente trasladado al plural), *Las Treguas de Tolemaida*. Para diciembre de 1841, la obra debía ya estar bastante avanzada o incluso acabada, a juzgar por el anuncio de una presentación «con decoración y vestuario» por el tenor Pedro Unanue y coros de una «Introducción y aria de tenor» de *La Tregua di Ptolemaide*, en el Teatro de la Cruz en Madrid los días 29 y 30 de diciembre, durante uno de los intermedios de *Il Solitario*. En la cartelera, la ópera se describía como recién compuesta [133][142].

Para esta nueva ópera, Eslava fundamentalmente repitió la fórmula la usada en *Il Solitario*. El género volvió a ser el drama histórico-romántico, esta vez (más o menos) situado en la Palestina de la tercera Cruzada (1189-1192). Para el libreto [143], Eslava escogió a Luis (Luigi) Bertocchi (Bertocchi), escritor boloñés afincado en Málaga. De Bertocchi muy poco se sabe, y apenas nada más se ha podido encontrar de su obra, salvo el libreto para *Pietro il Crudele* de Eslava en 1842 y otros tres libretos que escribió para el compositor español Antonio Reparaz (1831-1886) cuando éste último era director del Real Teatro de São João de Oporto, Portugal, a finales de la década de 1850 [144].



Se ha sugerido que para este libreto Bertocchi buscó su inspiración en el *novelón* de Sophie Cottin («Madame Cottin», 1770-1807) titulado *Mathilde, ou mémoires tirés de l'histoire des croisades*, publicado por primera vez en París en 1805<sup>88</sup> [145]. Brevísimamente, esta obra, impresa originalmente en seis tomos, trata sobre los ficticios amores de Matilde —hermana menor del rey de Inglaterra, Ricardo I Corazón de León— con Malek-Adel (o más formalmente, Al-Adil I), noble y heroico hermano del poderoso sultán Saladino, durante el sitio de Acre (antiguamente Tolemaida o Ptolemaide; hoy Acre / Akko / Akka), en la Tercera Cruzada. De clásico corte romántico, la novela narra amores imposibles, intrigas palaciegas y grandes batallas, incluyendo detestables villanos (entre los que sobresale Lusiñán —Guy de Lusignan— rey de Jerusalén) e improbables conversiones al cristianismo.

No hay duda de que Bertocchi y Eslava habrían buscado beneficiarse de la duradera popularidad de *Mathilde* en Europa, particularmente en España. Como ilustración del éxito del que gozaba la novela, en la descripción contemporánea del interior de un hogar madrileño que hace el escritor francés Gautier en su antes-citada crónica de viajes por España [53], cuenta el autor que—

*«Sur les tables et les étagères sont disséminées de petites figurines de biscuit ou de porcelaine représentant des troubadours, Mathilde et Malek-Adel, et autres sujets également ingénieux, mais tombés en désuétude...»*<sup>89</sup>

De esta novela se compusieron entre 1830 y 1863 un mínimo de ocho óperas y hasta una zarzuela<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> La primera edición española parece haber sido una lanzada en Madrid en 1821 con el título de *Matilde o memorias sacadas de la historia de las Cruzadas*, en la Imprenta de Juan Brugada.

<sup>89</sup> «Sobre las mesas y estanterías se encuentran esparcidas pequeñas figuritas de porcelana con o sin esmalte que representan a trovadores, Matilde y Malek-Adel, y otros temas igualmente ingeniosos, pero que han caído en desuso.» (*Traducción del autor*)

<sup>90</sup> Cronológicamente, y sin incluir la obra de Eslava: Giovanni Pacini (1828), Giuseppe Nicolini (1830), Michele Costa (1837), Andrea de Simone

El libreto de Bertocchi usado por Eslava, sin embargo, difiere de todos los demás en que en la trama no figura el personaje de Malek-Adel, imaginando, por el contrario, a una Matilde supuestamente prometida en matrimonio a Felipe Augusto, rey de Francia, y la presunta traición de un menospreciado Lusiñán. El mismo Bertocchi inicia así el prólogo de su libreto: “Bien lejos de seguir la historia en el presente drama para música, he querido sencillamente seguir el impulso de mi capricho y acomodarlo del modo siguiente...” [140]. Parece, por tanto, que el libretista de Eslava, más que hacer uso de la novela de Cottin decidió basarse en su propia imaginación, ligeramente «sazonada» con un poco de contexto histórico proporcionado por algún tratamiento más verídico del tema como, por ejemplo, el entonces-recién impreso *magnum opus* del historiador francés Joseph-François Michaud (1767-1839) [146]. Para Eslava *sacerdote* esto le proporcionaba además la conveniencia de evitar el moralmente arriesgado tema de los amores de un sarraceno con una cristiana.

La acción en la ópera dramática de Eslava, dividida en tres actos, se sitúa frente a las murallas de Acre, en el campamento de los cruzados. Las tropas inglesas al mando de Riccardo (Richard the Lionheart, Ricardo Corazón de León) y las francesas, con su rey, Filippo (Philippe Auguste, Felipe Augusto) al frente, se disputan verbalmente la primacía en el campo de batalla. Filippo interviene y logra momentáneamente calmar los ánimos, sugiriendo para resolver el conflicto, que se batan diez caballeros franceses y diez ingleses y que él intentará persuadir a Riccardo para que así se haga. Mientras tanto, Matilde y Berengera (Berenguela de Navarra, hija del rey Sancho VI de Navarra y esposa de Riccardo) hablan del amor que Matilde siente por Filippo. En ese instante entra Lusignano (Lusiñán) y declara su amor por Matilde, que ella prontamente rechaza. Lusignano jura que

---

(1841), Giuseppe Lamberti (1851), Ventura Sánchez de Lamadrid (1851) y Antonio Reparaz (1859), todas con diferentes libretos. Las únicas de las que se conocen representaciones en España son la de Pacini y la de Sánchez. El libreto de la ópera de Reparaz, como la de Eslava, fue escrito por Luigi Bertocchi. A estas obras hay que añadir la zarzuela sobre el mismo tema compuesta por Joaquín Gaztambide y Cristóbal Oudrid (en 1863) e innumerables piezas dramáticas.

Matilde será suya. Filippo y Riccardo acuerdan resolver por las armas las diferencias entre sus huestes, a pesar de la mediación del santo varón Guglielmo (Guillermo, arzobispo de Tiro). El segundo acto abre con el fortuito descubrimiento por Lusignano de una conjura secreta de Filippo contra los ingleses para hacerse con el mando de los cruzados; como rival sentimental de Filippo, Lusignano acude sin dudarlo un instante a Riccardo y le pone al corriente de los traicioneros planes de los franceses. Filippo y Matilde se declaran mutuamente sus amores. Guglielmo logra aplacar la furia de Riccardo, pero Riccardo promete la mano de Matilde a Lusignano. Riccardo, iracundo, ve confirmados los planes de Filippo contra él. En el acto final, azuzado por Lusignano, Riccardo se dispone a casarlo a él con su hermana y nombrarlo rey. Filippo regresa al templo con sus huestes triunfantes y se encuentra con las inminentes nupcias de Matilde con Lusignano. Airado, intenta matar allí mismo a Lusignano. Lusignano escapa, pero es atrapado y confiesa que en realidad había estado tramando asesinar a Filippo y a Riccardo y hacerse rey absoluto. Descubierta la traición, Filippo nuevamente se prepara a acabar con la vida de Lusignano, pero Matilde le detiene la mano. En ese momento, llega la noticia de que el común enemigo sarraceno ha roto la tregua y salen, unidos, Filippo, Riccardo y sus tropas a la batalla. Fin.

La desconexión entre la trama de la ópera y la realidad histórica es de tal magnitud que es difícil saber por dónde comenzar: Bertocchi relaciona el sitio de Acre durante la Tercera Cruzada con la tregua firmada sobre Acre entre los templarios y el sultán Qalawun un siglo más tarde. En la Tercera Cruzada, Felipe y Ricardo, inicialmente aliados, habían acabado prácticamente como enemigos ya antes de llegar a Acre (esta es otra larga historia). Guy de Lusignan, autoproclamado rey de Jerusalén fue protegido por Ricardo, pero no así Felipe, que apoyaba a su rival. Tras la toma de Acre y fuertes desavenencias con Ricardo, Felipe regresó a Francia, mientras que Ricardo siguió batallando en Palestina, llegando a amenazar Jerusalén, entonces en manos de Saladino. Tanto Cottin como Bertocchi confunden a Matilde con Juana de Inglaterra (Joan of England), a quien Ricardo había rescatado tras quedar viuda del rey Guillermo II de

Sicilia. Juana y Berenguela viajaron a Palestina, y Ricardo al parecer consideró ofrecer a su hermana a Saladino como posible esposa para su hermano Malek-Adel (con fines totalmente políticos), pero el proyecto fracasó. Se ha dicho que Felipe podría haber expresado interés en Juana, pero es difícil imaginar la viabilidad de tal relación, dada la rivalidad entre Felipe y Ricardo y la consanguineidad de los supuestos contrayentes. Hubo una Matilde: fue otra de las hermanas de Ricardo y Juana, pero nada tuvo que ver en esta historia. Finalmente, Guillermo fue un importante cronista y arzobispo de Tiro, y uno de los impulsores de la Tercera Cruzada, pero no llegó a presenciarla (murió en 1185).

Si el éxito de una ópera se pudiera medir por la acogida del público y el número de representaciones, *La Tregua* podría ser considerada el apogeo de la creación operística de Hilarión Eslava. El estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de Cádiz el 21 de mayo de 1842. Los artistas fueron prácticamente los mismos que estrenaron *El Solitario* el año anterior, destacando Catarina Barilli-Patti en el papel de Matilde, Eliodoro Spech como Riccardo, Aquile Balestracci como Filippo, y Amalia Agliatti como Berengera [138]. Ya antes del estreno había una gran expectación, como señalaba *La Iberia Musical* de Madrid en su número del 15 de mayo [147]:

«Se está ensayando para egecutarse (*sic*) á la mayor brevedad, la ópera nueva del maestro D. Hilarión Eslaba titulada *La tregua de Tolemaida*: los cantantes están entusiasmados, y esperan obtener grandes triunfos con dicha partición; los inteligentes que la han oído ensayar con las voces solas, hacen de ella los mayores elogios; veremos si el público la recibe con el mismo y frenético entusiasmo con que saludó al *Solitario*.»

La ópera no decepcionó. El mismo semanario, en su número 22, fechado el 29 de mayo, incluye la siguiente reseña de su corresponsal gaditano [148]:

«Como esperábamos, la ópera nueva titulada *Las treguas de Tolemaida*, ha obtenido en su primera representación de ayer, los aplausos más repetidos y unánimes. El ilustrado público de Cádiz, al aplaudir tan bella

composición, no hace más que manifestar el justo aprecio que le merece el talento de su apreciable autor Don Hilarión Eslava.»

Durante el resto de la media temporada de ópera de Cádiz (hasta final de agosto), *La Tregua* se representó en otras 13 ocasiones. En la temporada gaditana de 1842-43 se presentó en otras nueve, y dos veces más a comienzos de 1844, ya tras el estreno de la tercera y última ópera de Eslava, *Pietro il Crudele* [105].

A finales de agosto, la compañía lírica pasó a Sevilla, iniciándose la nueva temporada de su Teatro Principal el 7 de septiembre. En octubre, vencido el contrato con Catarina Barilli-Patti y tras una desordenada transición, la empresa logró contratar como *prima donna* a la artista española Cristina Villó-Ramos, quien ya gozaba de gran popularidad en Sevilla. Con Villó-Ramos en el papel de Matilde, *La Tregua di Ptolemaide* fue estrenada en Sevilla el 22 de noviembre de 1842, con clamoroso éxito. En Sevilla, la ópera recibiría otras seis representaciones en 1842 y ocho más en 1843 [101].

Poco más de una semana antes del estreno de la ópera en Sevilla, el 14 de noviembre, el celebrado pianista gaditano educado en Sevilla, José Miró y Anoria (1815-1878), que se encontraba entonces de gira por España tras una estancia de 12 años en París, había brindado un recital a la alta sociedad sevillana en su residencia hispalense. El recital habría sido en agradecimiento por un concierto a beneficio suyo que había tenido lugar la semana anterior en el Teatro Principal con el apoyo del Liceo Artístico y Literario. Durante el concierto, de repertorio exclusivamente operístico, como era habitual en veladas filarmónicas de esa época, se interpretó como pequeño avance una cavatina de tiple de *La Tregua di Ptolemaide* por la soprano Val de Merry con el mismo Eslava al piano [149][150].

La representación de *La Tregua* en Sevilla del día 1 de diciembre de 1842, la cuarta que se hacía en el Teatro Principal de Sevilla, fue dedicada a beneficio de Eslava. En una detallada y bastante equilibrada crítica escrita por su amigo y organista de la Catedral Eugenio Gómez para *El Orfeo*

*Andaluz* [151], el autor concluye su comentario sobre la ópera con las siguientes palabras *[sic]*:

«Reasumiendo nuestro análisis decimos que esta segunda ópera del señor Eslaba es una obra maestra, sin que deje de tener los pequeños defectos que hemos indicado, como los tiene todas las que salen de las manos del hombre. El señor Eslaba está dotado de genio, porque todas sus melodías son orijinales, buenas y de gusto: posee igualmente gran talento, porque su armonía, instrumentación y sus piezas concertantes pueden competir con las de los primeros maestros de Europa. Siga el señor Eslaba en la brillante carrera que ha emprendido, y no dudamos para que cuando deje el suelo patrio para ir al extranjero á observar por sí los adelantos que continuamente se hacen en este arte sublime, lo veremos figurar entre los nombres de Bellini, Rossini, Donizetti, Mayerber &c. entonces diremos con orgullo nacional ¡este es nuestro compatriota!»

Nótese la referencia que se hace en estas líneas al finalmente frustrado proyecto de Eslava de mejorar sus conocimientos fuera de España.

En otra crónica en el mismo número de *El Orfeo Andaluz* [151] se relata que—

«(...) El público no ha hecho mas que tributar aplausos al mérito, y no satisfecho pidió la salida a la escena del compositor español. Mas su carácter sacerdotal ha sido un impedimento para ello, y sí se presentó al segundo acto en el palco de la presidencia, ocupando el asiento de en medio. En el momento que el Sr. Eslaba apareció al público numerosos y prolongados aplausos le saludaron, y casi todo el público se puso en pie vitoreando al genio.»

Y en un número posterior [152], con relación al mismo acontecimiento se añade:

«(...) Al aparecer el Sr. Eslaba estrepitosos aplausos le saludaron, mientras varias palomas cruzaban el aire adornadas de elegantes lazos en cuyas cintas se leía, *Las señoras socias del Liceo de D. Hilarión Eslaba*. Una

comisión del Liceo presento al genio una corona en nombre de las espresadas sócias, é infinitas composiciones poéticas fueron arrojadas al público. La concurrencia fue brillante y numerosa, pues tuvieron que devolverse muchos billetes.»

Esos días el Liceo se volcó en su Maestro. Como felicitación y muestra de respeto, el Liceo le presentó un álbum realizado conjuntamente por las secciones de pintura, literatura y música. Entre los poemas dedicados a Eslava, se han conservado algunas octavas, incluyendo las siguientes grandilocuentes estrofas<sup>91</sup>:

«Si con orgullo consagró la historia  
Página eterna al campeón cruzado  
Que al infiel arrancó en feliz victoria  
El sepulcro que Dios ha consagrado;  
Hoy la fama en el templo de la gloria  
Un precioso lugar te ha señalado  
Y en columna inmortal al nombre graba  
Del artista español, del gran ESLABA.

Sentir pudiera el *Entusiasmo* un día  
Ver en tregua pacífica al guerrero  
De Cristo, en tanto Saladino erguía  
Su frente y estandartes altanero  
Mas hora que inspiró a tu fantasía,  
Tal creación la bendice el Orbe entero  
Y ya tregua sublime nos parece  
La que el genio español así engrandece.»

Las noticias llegaron incluso hasta Madrid [154]. Esa misma noche, Hilarión fue obsequiado con una serenata a las puertas de su domicilio en el Colegio de San Isidoro ofrecida por amigos y discípulos [11]. Eslava era la indudablemente *la estrella musical* de Sevilla.

En febrero de 1843, *El Orfeo Andalúz* publicaba una detallada biografía de Eslava —la primera de la que hay referencia— y

---

<sup>91</sup> Fragmento de un poema compuesto por Francisco Valdelomar y Pineda de las Infantas (1817-1884), abogado, periodista y poeta cordobés afincado en Sevilla, miembro del Liceo Artístico y Literario [153].

regalaba a sus agradecidos suscriptores un retrato litografiado del maestro y dos piezas (seguramente reducciones para voz y piano o piano solo) de *La Tregua di Ptolemaide*. La biografía elogia con bien intencionadas, pero obviamente exageradas palabras el talento de Eslava como compositor en los géneros sacro y lírico, en la música instrumental y como pedagogo. Como graciosa anécdota, reveladora de la personalidad de Eslava, el artículo cuenta también que *[sic]* —

«Además de todo lo que dejamos dicho, el Sr. Eslava posee una gran colección de cancionetas de jenero jocoso, en extremo graciosas. Los numerosos amigos que tiene, y que le han tratado familiarmente, saben hasta que punto llega su gracia y buen humor, cuando al son de nuestra nacional guitarra tiene la condescendencia de cantar canciones españolas.»

Precisamente en un número anterior de *El Orfeo Andaluz*<sup>92</sup>, la publicación había obsequiado a sus suscriptores con la partitura de una canción sobre tema andaluz, *El copo o El pescador andaluz* (CPE-129), con letra del escritor Tomás Rodríguez-Rubí. En un comentario sobre esta misma canción, el biógrafo de Eslava José Parada y Barreto (1834-1886) usa esta pieza como evidencia del afecto mutuo que sentían (y sienten aún hoy) Hilarión y su Andalucía [16]:

«(...) Así es que Eslava casi podría decirse que es andaluz; su nombre vá unido al arte en aquel país, y suena á los oídos de los habitantes de Andalucía, y sonará siempre, como el simbolo de la música característica de aquel pueblo (...)»

Más adelante saldrían a la luz otras pequeñas composiciones de similar tono y gracia, como la canción andaluza *¡Ay Salero!* (CPE-30) y la canción vasca (en un arreglo atribuido a Eslava), *Donostiako hiru damatxo* (CPE-394). También por esta época al parecer compuso Eslava un cuarteto para cuerda (CPE-139) dedicado a su amigo el bibliófilo asturiano Felipe Soto Posadas (1798-1864), obra hasta la fecha no encontrada [11].

---

<sup>92</sup> Concretamente el número 2, publicado el 19 de septiembre de 1842.



El 23 de diciembre de 1842 se celebró en la Casa Lonja (o Consulado) de Sevilla un concierto a beneficio de las religiosas pobres de la ciudad, aprovechando el paso por Sevilla del pianista José Miró y la arpista francesa Jenny Lazare en su gira española. La programación, como era costumbre, con preponderancia de tema operístico, reunió a los músicos más celebrados de Sevilla, incluyendo, como era natural, a su maestro Eslava, en calidad de director del programa y, en esta ocasión, acompañando al piano a la soprano Val de Merry y al tenor sevillano Antonio Cordero en un dúo de *La Tregua di Ptolemaide* [155].

A comienzos de 1843, Eslava habría tenido que plantearse una estrategia de cara a futuros estrenos de su nueva ópera en otros escenarios. Madrid no parece haber sido factible en esos momentos. Por otra parte, los empresarios de las compañías líricas de las principales ciudades andaluzas habían llegado a un acuerdo que añadía a Granada y a Málaga a la rotación de la compañía que actuaba en Cádiz y Sevilla; en la primavera le correspondía a Granada recibirla en su Teatro del Campillo<sup>93</sup>. Así pues, lo más propicio debe haber sido llevar la obra a Granada. Para allí partió Hilarión a finales de marzo con objeto de supervisar los ensayos [156]. Unos días antes del estreno, el Liceo de Granada (una organización de índole similar al Liceo Artístico y Literario sevillano) ofreció un pequeño homenaje al compositor durante el cual el tenor Antonio Cordero interpretó una aria de *Il Solitario* (curiosamente no de *La Tregua*) con Eslava al piano [101][157].

El estreno granadino de *La Tregua di Ptolemaide* tuvo lugar el día 1 de junio de 1843. Ya desde los ensayos se había creado una gran expectación, que finalmente no se vio defraudada. Según la crítica, destacó en esta producción la soprano Antonia Campos de Martín en el papel de Matilde. A la conclusión del primer acto, el compositor fue vitoreado desde el palco de la autoridad y obsequiado con coronas y poemas. Se repitieron varios números y en la velada participó una

---

<sup>93</sup> Este teatro, inaugurado en 1810 durante la ocupación francesa de la ciudad era en época de Eslava el teatro lírico-dramático más importante de Granada. El edificio fue derribado en 1966 [157].

banda militar [158]. La revista madrileña *El Anfitrión Matritense* dedicó una detallada crónica al estreno, concluyendo con la siguiente opinión [159]:

«Los granadinos han tributado el justo homenaje debido al relevante mérito artístico del Sr. Eslava; todos los inteligentes convienen en que esta su segunda ópera puede competir y aun sobresalir entre las últimas que han compuesto autores célebres en Europa, y que España debe vanagloriarse de poseer en su seno un artista de tan eminente mérito.»

La ópera tuvo seis representaciones en Granada entre el 1 y el 15 de junio de 1843 (en una de ellas sólo se interpretó el primer acto) [158]. En agosto, la compañía lírica pasó a Málaga, y con ella, *La Tregua di Ptolemaide*, que también triunfó durante su breve estancia en esa ciudad [160].

En Madrid, sin embargo, las cosas se complicaron mucho para Eslava. Con la apertura del Teatro del Circo en junio de 1842 y la creación para el nuevo teatro de una compañía de ópera italiana, el Teatro de la Cruz se vio súbitamente desprovisto de varios de sus mejores artistas líricos y tuvo que suspender las representaciones de ópera entre agosto de 1842 y abril de 1844; y aún tras su reapertura, no pudo ofrecer una temporada estable de ópera [96]. A esta situación hay que añadir en verano de 1843 el fin de la regencia de Espartero y la inestabilidad reinante en el país, incluido el bombardeo de Sevilla durante el mes de julio. En agosto de 1843, sin duda con gran riesgo personal, Hilarión se trasladó a Madrid para negociar con la empresa del Teatro del Circo —su única opción en la capital— la puesta en escena de *La Tregua* y de su tercera y última ópera, *Pietro il Crudele*, ya estrenada en Sevilla. En diciembre se había decidido el reparto para *La Tregua* y se encontraba ya la ópera «en estudio» [161]. Pero al mes siguiente, el cronista de *La Iberia Musical y Literaria* en Madrid lamentaba que tras cinco meses de negociaciones todavía no se había anunciado la puesta en escena de «tan celebrada ópera» y que, en vez de honrar a este compositor español, el Teatro seguía ofreciendo exclusivamente obras de autores italianos «(...) inferiores en mérito, (y) de éxito más

dudoso y comprometido»<sup>94</sup> [162]. Sin haber logrado su objetivo, Eslava abandonó Madrid en enero de 1844.

La perseverancia de Hilarión empezó a dar fruto en junio de 1844, con un anuncio de que finalmente se preparaba el estreno en Madrid de *La Tregua*, aunque sin fecha definida [163]. El ansiado estreno madrileño tuvo lugar el 1 de agosto de 1844, en el Teatro del Circo. La ópera fue recibida por el público con «sumo placer» [164]. En los papeles principales figuraron Rosalia Gariboldi, Ángela Moreno, Pedro Unanue, Enrico Bonfigli, Eliodoro Spech y Vicente Barba [96]. Una crónica contemporánea [132] describe así el estreno (nótese la interesante descripción física del compositor al término de la crítica):

«El concepto de D. Hilarión Eslava está bien definido, al punto de que no necesitamos hacer su elogio. La *tregua de Tolemaida* gustó, y eso que el libreto resultaba malo y carecía de situaciones musicales. Pondera un revistero la perfecta instrumentación del maestro, aunque conceptúa que había *exceso* de ésta en algunos trozos: dice que la ópera parecía de Mercadante, y que la Gariboldi y el tenor Unanue tuvieron momentos felices. Se pidió con insistencia que se presentase ante el público el autor; pero éste, por su estado eclesiástico, no salió a escena, sino que se asomó al palco de la autoridad. Eslava era alto, seco de carnes, algo encorvado por efecto de su estatura, y llevaba generalmente, como le hemos visto nosotros muchas veces, un gran levitón negro, sombrero de copa y alzacuello.»

En Madrid la ópera recibió un total de cuatro representaciones, concluyendo su programación el 11 de agosto de 1844. En las dos últimas representaciones, ambas a beneficio del compositor, se sustituyó el número final por

---

<sup>94</sup> Visto desde hoy, el comentario parece un poco exagerado: Aunque la programación del Teatro del Circo de la primera mitad de 1844 incluía algunas óperas italianas hoy (quizá justamente) olvidadas, también se representaban óperas de indiscutible calibre y popularidad como *Norma* y *Lucia di Lammermoor* [96].

una aria coreada de *Pietro il Crudele* con Pedro Unanue<sup>95</sup> como tenor solista. Y como obsequio a Eslava, la soprano Cristina Villó-Ramos cantó durante el primer intermedio un rondó de *Anna Bolena* de Donizetti [166]-[168]. Para un público y una crítica exigentes y bastante estrechos en sus gustos como eran los de Madrid en 1844, la *Tregua di Ptolemaide* puede apuntarse como un éxito para Eslava. Y sin embargo, ninguna de sus óperas volvería a representarse en Madrid.

La última representación de *La Tregua di Ptolemaide* (y de una ópera completa de Eslava) parece haber tenido lugar en 1851, en Pamplona, por una compañía local, a juzgar por un libreto impreso para la ocasión recientemente descubierto en la Biblioteca Nacional de España [169], pero no se han podido hasta la fecha encontrar más detalles al respecto.

### *Pietro il Crudele* (1843)

A comienzos de diciembre de 1842, Eslava se encontraba ya trabajando en su tercera ópera, cuyo título no se había aún divulgado [152]. El siguiente mes de marzo, *El Orfeo Andalúz* daba a conocer que la nueva producción del maestro, titulada *Pedro el Cruel*, iba a ser próximamente estrenada en el Teatro Principal de Sevilla, para gran satisfacción de los *dilettanti* sevillanos [156]. Para ésta, su ópera final, Hilarión volvió a

---

<sup>95</sup> Pedro María de Unanue merece un especial reconocimiento como presencia constante y decisiva en el éxito de las óperas de Eslava. Nacido en 1814 en la localidad vizcaína de Ondárroa / Ondarroa, en el País Vasco, Unanue se formó musicalmente en el teatro lírico, primero como corista y más adelante como tenor solista. Fue rechazado como alumno becado en el Real Conservatorio de Música María Cristina (predecesor del actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) pero eso no le impidió proseguir su carrera y aprovechar, siempre que pudo, oportunidades para desarrollar su talento con sobresalientes tenores de su época. Se convirtió en primer tenor en el Teatro de Zaragoza en 1840 y adquirió gran fama como solista en los teatros de Sevilla, Cádiz y Granada y finalmente, en Madrid. Sus éxitos con la gran soprano Paulina García, más tarde conocida como Pauline Viardot (1821-1910), los llevaron a ambos a ser contratados en 1844-45 por la compañía imperial de ópera de San Petersburgo, Rusia, en donde Unanue cosechó un gran éxito. Viajó a continuación a Italia, triunfando en papeles de tenor de *bravura* en Bérgamo y Trieste. En esta última ciudad falleció repentinamente en 1846, a los 31 años de edad [165].

escoger el género histórico-dramático con libreto de Bertocchi, el libretista de *La Tregua di Ptolemaide*. A diferencia de sus dos anteriores producciones, no obstante, esta iba a tener un tema no sólo español, sino además centrado en un conocido hecho histórico acontecido en la ciudad de Sevilla.

Se ha sugerido en otros estudios sobre Eslava y sus óperas que para este libreto Bertocchi se habría basado en la comedia del dramaturgo español del Siglo de Oro Lope de Vega Carpio (1562-1635) titulada *Lo cierto por lo dudoso*, publicada por primera vez en 1625, pero la realidad es que, aparte del personaje del rey Pedro, nada tienen en común las dos obras, ni en el tema ni en la trama. De hecho, en su prólogo al libreto, escrito en septiembre de 1842, su autor lo declaraba [sic] «(...) sacado de la crónica de Sevilla, del *Don Fadrique* de Fernández y del capricho de Luis Bertocchi» [170]. La obra literaria a la que se refiere el libretista de Eslava es el drama en cinco actos *Don Fadrique*, creación del autor y académico sevillano José María Fernández Espino (1810-1875), estrenado en la misma ciudad en diciembre de 1838 [73][171].

La acción de la ópera se desarrolla en el año de 1358 en Sevilla, sede por entonces de la corte del Reino de Castilla. Pedro el Cruel<sup>96</sup>, rey de Castilla, ha invitado a Blanca de Borbón<sup>97</sup>, la esposa a quien había repudiado cinco años antes

---

<sup>96</sup> Pedro I de Castilla (1334-1369), apodado *el Cruel* o *el Justo* o *el Justiciero*, fue rey de Castilla desde 1350 hasta su violenta muerte. Su reinado se vio repleto de guerras y sangrientas conjuras. Era hijo de Alfonso XI, rey de Castilla, y su reina consorte, María de Portugal.

<sup>97</sup> Blanca / Blanche de Borbón / Bourbon (1335-1361), hija de Pierre I de Bourbon, rey de Francia, e Isabelle de Valois, fue ofrecida a Pedro I de Castilla con el propósito de entrelazar las coronas de Francia y Castilla. El matrimonio se llevó a cabo en Valladolid en junio de 1353. El rey, que mantenía abiertamente relaciones con su amante María de Padilla, repudió a Blanca a los dos días de la celebración de la boda. Encarcelada por su marido en 1355, Blanca murió seis años después, posiblemente envenenada por orden del rey.

y a Fadrique<sup>98</sup>, hermanastro del rey y aliado de Blanca, a Sevilla con el pretendido propósito de reconciliarse. En realidad, Pedro se mantiene fiel a su amante, María de Padilla<sup>99</sup> y la invitación a Blanca y Fadrique es solamente un pretexto para deshacerse de ellos. La reina consorte y Fadrique son recibidos con gran aclamación por el pueblo y Pedro los atiende con pretendido afecto. En eso, llega la noticia de que el Papa ha aceptado a María como la legítima esposa de Pedro, el cual, al verse súbitamente libre de la obligación de fingir, hace encerrar a Blanca en el Alcázar. Fadrique, que ha mantenido con Blanca un amor imposible, jura vengarse de este oprobio. Al comienzo del segundo acto, Fadrique recibe la noticia de que Pedro conspira contra él y contra Blanca. Para justificar su criminal trama, Pedro aduce que Blanca y Fadrique mantienen una relación ilegítima, y hace que su tesorero, Simuel Levi<sup>100</sup>, se ocupe de ejecutar el siniestro plan de su rey. Simuel acude a la cámara de Blanca y la amenaza de muerte, ofreciéndole veneno y una daga para ser ella quien ponga fin a su propia vida. Fadrique, que había observado oculto la escena, irrumpe en la habitación y amenaza a Simuel. En ese instante, aparece Pedro, que finge no saber nada de la trama y hace arrestar a Simuel, anunciando la celebración en los jardines del Alcázar de la víspera de la festividad de San Juan Bautista. El acto final abre en la noche de San Juan en los jardines del Alcázar, ricamente decorados, en un ambiente de alegría popular. Suenan los panderos y las

---

<sup>98</sup> Fadrique Alfonso de Castilla (1333-1358), Maestre de la Orden de Santiago, era, con su hermano mellizo Enrique de Trastámara (el futuro rey Enrique II, 1333-1379) el tercero de diez hijos ilegítimos del rey Alfonso XI de Castilla con su concubina Leonor de Guzmán. Fue asesinado por orden de su hermanastro Pedro.

<sup>99</sup> María de Padilla (ca. 1334-1361) fue desde 1352 amante del rey Pedro, a quien le proporcionó cuatro hijos. Aunque Pedro era considerado un mujeriego y casó dos veces (primero con Blanca de Borbón y, tras una controvertida anulación de su matrimonio, con la noble castellana Juana de Castro, a quien también abandonaría a los pocos días), María parece haber sido la principal y ciertamente la más duradera relación sentimental del rey.

<sup>100</sup> Samuel ha-Leví (1320-1360) fue tesorero mayor del Reino bajo Pedro I. Hombre hábil y de enorme riqueza, sirvió con lealtad a su rey quien, sin embargo, tras acusarlo de malversación, lo hizo torturar hasta morir.

castañuelas mientras jóvenes cantan y bailan a su son. Mientras tanto, Pedro ha liberado a Simuel de su pretendido arresto para que cumpla con su terrible misión. Al término de la celebración, Fadrique y Blanca se encuentran a solas y éste le declara su amor, que ella finalmente acepta. Sale Fadrique y entra Pedro en la habitación y le explica a Blanca que ha decidido devolverla a París, escoltada por Fadrique, lo cual alegra visiblemente a Blanca, para furia de Pedro. Pero en eso, se oyen gritos; Fadrique ha sido asesinado. Blanca maldice a Pedro, pero el rey tiene la última palabra: «Al fin estoy vengado. Tú también, mujer incauta le seguirás: lo juro; y jamás faltaron mis juramentos.» [170]

Conocer la verdadera historia del tumultuoso reinado de Pedro I ha sido y sigue siendo aún hoy un reto para los historiadores; la crónica más detallada y temporalmente más próxima es la (colectivamente) llamada *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos de Alfonso Onceno*, de Pero López de Ayala (1332-1407), escrita después de la muerte de Pedro I por orden del entonces rey, Enrique II de Castilla, hermanastro de Pedro y hermano mellizo de Fadrique. Enrique y Pedro habían sido enemigos y fue el mismo Enrique quien dio muerte a Pedro durante el famoso duelo entre los dos en 1369 tras la batalla de Montiel (hoy en la provincia manchega de Ciudad Real), permitiéndole a Enrique de Trastámara hacerse con la corona de Castilla. Es de esperar, por lo tanto, que un relato como el de López de Ayala habría retratado a Pedro de manera que pareciera justificada la violenta accesión al trono de Enrique y el sobrenombre de *el Cruel* que le sería aplicado desde entonces al rey Pedro [172]. Sin entrar en muchos detalles y teniendo todo esto en cuenta, la historia más verosímil con respecto al episodio que se relata en la ópera es que Fadrique, aunque por esa época fiel a Pedro, habiendo cuatro años antes traicionado al rey y defendido a Blanca como legítima reina consorte, hizo dudar a un suspicaz Pedro, quien hizo venir a Fadrique a Sevilla con el pretexto de entrevistarse con él, y allí lo hizo asesinar. Blanca se encontraba en esos momentos presa en Sigüenza (Guadalajara) y no viajó a Sevilla con Fadrique. Si hubo una relación sentimental entre Fadrique y Blanca —cosa que no se ha demostrado— podría haber ocurrido cuando ambos coincidieron Toledo en 1354. Las

edades de Fadrique y Blanca habrían sido entonces alrededor de los 21 y los 19 años, respectivamente.

Una muy novelada relación del rey Pedro con su amante María de Padilla fue tratada en la popular ópera de Donizetti *Maria de Padilla*, melodrama en tres actos estrenado en La Scala de Milán en diciembre de 1841 y en España, concretamente en Madrid, en 1846 (tres años más tarde que *Pietro il Crudele* de Eslava) [96]. Años después, Bertocchi vendió el mismo libreto que había creado para Eslava al compositor español afincado en Portugal, Antonio Reparaz (1831-1886) para su ópera *D. Pedro o Cruel*, estrenada en 1857 en el Teatro de São João de Oporto, en donde Reparaz ejercía como *direttore dei cantanti*. Esta versión tuvo cuatro representaciones y un limitado éxito que no llegó a trascender más allá de Oporto. En 1859, Reparaz probó suerte con *Malek-Adhel*, también con libreto de Bertocchi (pero temática distinta a *La Tregua di Ptolemaide* de Bertocchi y Eslava), pero tampoco triunfó. Ambas partituras se perdieron en 1908 cuando quedó destruido por un incendio el Teatro de São João [144].

El estreno de *Don Fadrique o Pietro il Crudele* de Hilarión Eslava tuvo lugar en Sevilla, a donde había regresado a comienzos de septiembre de 1843 el compositor tras la gira de *La Tregua* por Granada y Málaga [173]. La fecha del estreno fue el 21 de octubre, siendo la obra presentada por la compañía de ópera italiana del Teatro Principal, con Antonia Campos, Felicita Rocca, Pedro Unanue, Eliodoro Spech, Pietro Rodda y Pietro Lej como solistas. La nueva ópera, recibida al igual que las anteriores óperas de Eslava con gran entusiasmo por el público sevillano, tuvo seis funciones en esa temporada, incluida una a beneficio de Hilarión el 27 de octubre [73][101]. En su crítica, publicada unos días después en el periódico madrileño *La Filarmonía*, Eugenio Gómez Carrión destacaba—

«Se estrenó en la noche del 21 la tercera ópera del Sr. Eslava, con una concurrencia mucho mayor de la que se ha visto en todas las funciones anteriores: desde la introducción empezó el público a dar muestras de aprobación, y siguió aplaudiendo casi todas las piezas de la ópera, especialmente el final del primer acto y la gran aria coreada de D. Fadrique del segundo, que fueron



estrepitosamente aplaudidas: en esta fue donde el público entusiasmado pidió la presentación del autor, el cual fue recibido con una salva de aplausos al presentarse como otras veces en el palco de la presidencia.»

Y añadía la opinión de que esta ópera era la mejor de las tres compuestas por el maestro<sup>101</sup>, así como el deseo de «verlo figurar al lado de los más célebres maestros de Europa» [110]. Entre noviembre de 1843 y enero de 1844, la misma compañía representó *Pietro il Crudele* en Cádiz en cuatro ocasiones, la última el 24 de enero [105]. No debe haber sido fácil esa época para Eslava; entre agosto y enero Eslava estaba también viajando a Madrid para negociar con la compañía del Teatro del Circo —con escaso éxito— el estreno de *La Tregua* en la capital.

#### El fin de un sueño

La solicitud iniciada por Eslava a comienzos de 1842 para que se le concediera “una licencia de seis años para pasar al extranjero a fin de perfeccionarse en la composición del género lírico dramático” no llegó a prosperar. Quizá no hubieron fondos<sup>102</sup>, o el mismo Eslava pudo haber retrasado la tramitación para darse a sí mismo la oportunidad de seguir estrenando óperas en España. Pero un factor finalmente importante —y seguramente decisivo— tiene que haber sido la creciente oposición de las autoridades eclesiásticas en Sevilla [38]. Cuenta el historiador y amigo personal de Eslava José María Esperanza y Sola a este respecto [13] que—

«(...) parte de aquel Cabildo, con nimio escrúpulo y mal entendida piedad miró como atentado á la clase la representación en el teatro de las obras de Su Maestro de

---

<sup>101</sup> En opinión del presente autor, el libreto es ciertamente el mejor logrado, con una historia verosímil y sólidamente fundamentada, una acción entretenida y un verso hábilmente construido. Para el público sevillano, el conocido trasfondo de la historia del rey Pedro y su hermanastro Fadrique y la conexión con su ciudad debe haber constituido un atractivo adicional y motivo de agradecimiento a su maestro.

<sup>102</sup> Situación por otra parte bastante comprensible, dadas las vicisitudes económicas por las que seguía pasando el Cabildo y la inestabilidad política y la caída en 1843 de la regencia de Espartero.

capilla; su encono subió de punto al saber que en las Treguas de Tolemaida, la primera de sus óperas (*sic*), salía á la escena un Arzobispo, y trataron, por cuantos medios estuvieron á su alcance, de impedir á Eslava marchar por este nuevo sendero del Arte.»

Eslava tuvo sus defensores también en el recinto de la Catedral; seguramente nadie con más ahínco que el Organista segundo, Eugenio Gómez, pero de nada sirvió. Y no quedaron ahí las cosas: años después, en 1855, en la publicación que el mismo Eslava dirigiría (y por lo tanto un comentario que debe haber partido del maestro) escribía Francisco de Asís Gil<sup>103</sup> a propósito de la difícil situación en la que se encontraban los Maestros de Capilla [174]:

«En nuestros mismos días hemos conocido a un maestro clérigo, que fue conminado con penas canónicas porque hizo algunas óperas, con motivo de haber perdido sus sueldos por la revolución, y querer buscar por ese medio su subsistencia.»

Es obvio que la referencia es a Eslava. Las amenazas podrían haber partido del mismo cardenal Cienfuegos quien, aunque exiliado en Alicante no dejaba de ser la máxima autoridad eclesiástica de la Archidiócesis de Sevilla y era una persona de conocidas opiniones conservadoras [1]. Lo que está claro es que no se le iba a permitir a Eslava componer más operas.

A todo esto se sumaban las dificultades de continuar poniendo en escena incluso las óperas ya escritas. La compañía que gestionaba las temporadas de Sevilla y Cádiz fue disuelta inesperadamente a comienzos de 1844. El Teatro Principal de Sevilla tuvo que cerrar durante el mes de marzo por falta de programación y el resto de la temporada tuvo que suplirse con artistas no profesionales. La situación no mejoró mucho en 1845 [101]. También en Cádiz hubieron grandes obstáculos para mantener la programación de ópera entre marzo y agosto de 1844 [105]. Mientras tanto, la actividad musical en el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, que tanto

---

<sup>103</sup> Francisco de Asís Gil (1829-1861) fue un músico, pedagogo y escritor gaditano y colaborador con Eslava en *La Gaceta Musical de Madrid*.

había apoyado a Eslava, comenzó a decaer en 1843 y cesó por completo en 1844<sup>104</sup>.

Para Eslava, su forzada y súbita separación del mundo de la ópera tiene que haber sido un duro golpe. En sólo tres años había logrado un indudable éxito en el teatro lírico y el ser considerado uno de los más prometedores compositores de cara a la posible creación de una ópera nacional española; un triunfo que se había ganado a pulso, venciendo no pocas dificultades y sinsabores. Muestra evidente de su desilusión es su fuerte y algo ácida reacción a una dura crítica que hizo contra su música en septiembre de 1845 un corresponsal del periódico *La Iberia Musical y Literaria*<sup>105</sup>. La contestación de Eslava, aparecida en el número siguiente de la misma publicación, incluía las siguientes palabras [2]:

«Mis óperas se han ejecutado en Cádiz, Sevilla, Granada, Málaga, Madrid y Pamplona con aplauso; mis obras religiosas me han proporcionado los mejores magisterios de capilla de España, por medio de rigurosas oposiciones; en las primeras he merecido bien del

---

<sup>104</sup> La sección de Música del Liceo se reconstituyó parcialmente en 1845 con la creación de la Sociedad Filarmónica de Sevilla, pero ya se encontraba por entonces Eslava establecido en Madrid. En 1847, Hilarión fue invitado a unirse a la asociación como “miembro de mérito” en su sección de piano, y en dos de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de ese año se programaron fragmentos de óperas de Eslava, concretamente de *Pietro il Crudele* [91][110][117]. La vida operística en la ciudad se vería también nuevamente impulsada en 1847 con la apertura del Teatro de San Fernando, aunque a costa del Teatro Principal [101].

<sup>105</sup> La crítica en cuestión tuvo que ver con una crónica del corresponsal en Burgos de dicha publicación, escrita con ocasión de la visita de Isabel II a la ciudad del 11 al 12 de septiembre de 1845 y publicada el 24 de septiembre. El día 11 había tenido lugar en el Palacio de la Audiencia de la ciudad un concierto organizado por la delegación local del gobierno que incluyó una selección de obras (cómo no) de ópera y un *Himno a Isabel II* con letra del Jefe Político de Burgos, Mariano Muñoz y López, con música de Eslava. El compositor no estuvo presente y al parecer, la instrumentación e interpretación de la obra le parecieron deficientes al corresponsal de la revista madrileña, que aprovechó para arremeter simultáneamente contra las óperas de Eslava y los gustos musicales de la Corte [2][175].

público, y en las segundas de los inteligentes del arte; y en medio de esta doble fortuna, he tenido la desgracia de no complacer a un pequeño número de periodistas, que en el año pasado calificaron de profanas las obras religiosas de mi oposición, y de religiosas mis *Treguas* ejecutadas al poco tiempo en el teatro del Circo, si bien es de notar que con respecto a esta ópera no estuvieron acordes mis antagonistas, pues unos no hallaban en ella más que *Misereres*, mientras los otros encontraban *polos y tiranas*.»<sup>106</sup>

No conocía Eslava hasta qué punto su actividad operística (y el *imperdonable pecado* de haberlo hecho en italiano) se esgrimiría aún hasta mucho después de su muerte como un argumento para injustamente desvirtuar el conjunto de su obra; y lo que es peor, por críticos que jamás habrían tenido la oportunidad de escuchar —y menos aún presenciar— ni una sola de sus óperas.

De las tres óperas de Eslava, desafortunadamente muy poco se ha conservado hasta el día de hoy<sup>107</sup>; quizá por desidia o por falta de medios, o más probablemente, por imposición de la autoridad eclesiástica al compositor en su día o incluso (esto algo más dudoso) por voluntad propia del maestro. En vida de Eslava se publicaron —especialmente en Sevilla<sup>108</sup>— reducciones para canto con acompañamiento de piano y para piano solo de algunos de los números más populares de las óperas, como era costumbre por entonces con las obras que triunfaban comercialmente en los escenarios. Algunos de los arreglos son obra del autor; otros, posteriores, por discípulos suyos. La mayor parte de los fragmentos que han llegado a

---

<sup>106</sup> Formas de canciones populares andaluzas.

<sup>107</sup> Para un inventario detallado, véase la catalogación provista en el Anexo B.

<sup>108</sup> En los números correspondientes al 28 de febrero y al 26 de abril de 1843 de la publicación sevillana *El Orfeo Andaluz* se anuncia la puesta a la venta en almacenes de música de la ciudad de hasta casi una docena de arreglos para piano y cuatro o cinco para voz y piano de *La Tregua di Ptolemaide* y se menciona asimismo la próxima publicación de transcripciones similares de *Il Solitario*.

nuestras manos hasta la fecha son partituras impresas de estas características.

De *Pietro il Crudele*, la menos documentada de sus óperas, por desgracia sólo se han encontrado hasta la fecha dos fragmentos sueltos: uno de ellos una reducción para voz y piano y el otro un arreglo para piano solo. De las dos primeras óperas de Eslava se han hallado casi una docena de fragmentos de cada una. Hasta hace muy poco se creía que las únicas piezas supervivientes en versión original con orquesta de estas óperas eran las dos sinfonías (oberturas), el «Coro de guerreros y pastoras» de *Il Solitario* y la «Introducción y gran aire marcial» de *La Tregua*. Pero en 2023, el trabajo de investigación de este autor y su esposa permitió localizar en el Fondo Canuto Berea<sup>109</sup> de la Biblioteca Provincial de la Diputación de La Coruña tres extraordinarios fragmentos manuscritos para voz y orquesta: El aria «*Ah, se morir di pena*» de *Il Solitario*, así como la cavatina «*Sorga l'alba*» y el dueto «*Più misera chi vide mai*» de *La Tregua di Ptolemaide*. Además de su intrínseco valor artístico, estos hallazgos son de enorme importancia porque dan una idea de la técnica de orquestación usada por Eslava en sus óperas y porque mantienen viva la esperanza de seguir hallando las partes de estas óperas que todavía permanecen ignotas.

Finalmente, como breve acotación sobre este tema, cabe destacar por su gracia e ingenio las piezas-homenaje a Hilarión Eslava para piano compuestas por el profesor y pianista —discípulo y amigo de Hilarión— José Pinilla y Pascual (1837-1902) con los títulos de «Nocturno sobre una romanza de El Solitario», «Fantasía brillante sobre un tema de Las Treguas de Tolemaida» y «La velada de San Juan en

---

<sup>109</sup> Canuto Berea (1836-1891) fue un músico, director de orquesta, destacado empresario y editor musical coruñés. Su amplia colección de música, recientemente catalogada, fue donada al gobierno provincial local de La Coruña por sus descendientes. Canuto Berea era el mayor distribuidor gallego de la editorial de Bonifacio Eslava (el sobrino de Hilarión y uno de los mayores editores de música en España), por lo que es posible que Berea y Eslava (Hilarión) se hubieran conocido. Esto podría explicar la presencia en la biblioteca de Berea de fragmentos manuscritos de óperas de Eslava.

Sevilla; Capricho característico andaluz sobre un coro de la ópera Don Pedro el Cruel».



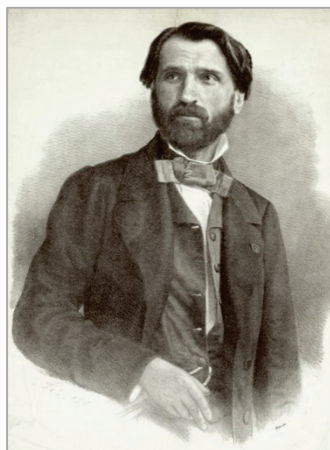
Gioachino Rossini [ca. 1850],  
litografía de F. Perrin, Turín. En  
dominio público.

Vincenzo Bellini [ca. 1830], por  
Jean-François Millet, colección  
Museo Teatrale alla Scala, Milán.  
En dominio público.



Gaetano Donizetti [1842],  
litografía de Josef Kriehuber,  
Viena. En dominio público.

Giuseppe Verdi [1842], litografía  
de Roberto Focosi, Archivio  
Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l.  
Milano - [www.archivioricordi.com](http://www.archivioricordi.com)  
(consultado 7 de septiembre de  
2022).





Vista de Cádiz tomada desde el castillo de San Sebastián (detalle) [1830], grabado de Ferdinand Perrot. En dominio público.

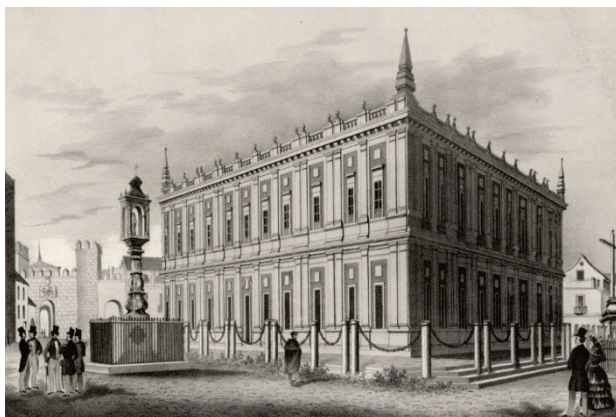


El Teatro Principal de Cádiz, ilustración en (de la) Escalera, Manuel, *Nomenclator de las calles de Cádiz y explicación (sic) del significado de cada uno de sus nombres*, Imprenta y Litografía del Boletín de Comercio, Cádiz [1856], pág. 134. En dominio público. En este escenario recibieron su estreno absoluto las óperas de Eslava *Il Solitario* y *La Tregua di Ptolemaide* y se representó *Pietro il Crudele*.





Ex-convento de San Pablo y casa de Murillo [1861], por Friedrich Eibner, en *Spanien. Ansichten nach Aquarellzeichnungen*, Dresde, Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En dominio público. En uno de los salones del antiguo convento tuvo lugar el 9 de abril de 1838 la primera reunión del Liceo Artístico y Literario de Sevilla.



Casa Lonja o Consulado de Sevilla, litografía de un dibujo de Joaquín Guichot y Parody en *Álbum Sevillano dedicado a SS. AA. RR.*, impreso por Carlos Santigosa [ca. 1850-1852]. En dominio público. Durante la década de 1840, en este imponente edificio público se celebraban *soirées musicales* organizadas por el Liceo Artístico y Literario de Sevilla.



*Le vicomte d'Arlincourt, homme de lettres* [1822], por Robert Lefèvre, Musée du Louvre, Paris. En dominio público. El fondo en este retrato del autor de *El Solitario del Monte Salvaje* hace referencia a su inspiración de las escenas descritas en la novela: «Es a veces en la cima de las montañas más escarpadas, a veces al borde de los torrentes más salvajes en donde yo esboqué las diversas escenas de mi obra.»

Ilustración en una versión española de la novela *El Solitario del Monte Salvaje* del vizconde de Arlincourt, por Buenaventura Planella, Imprenta de A. Gaspar, Barcelona, 1836. En dominio público. La inscripción al pie de la imagen lee «Allí, si el arrepentimiento cierra el abismo, si, allí solamente podrá él decirnos: os amo.»



*Allí, si el arrepentimiento cierra el abismo, si, allí solamente podrá él decirnos: os amo.*



Carlos el Temerario (1433-1477), último Duque de Borgoña de la Casa de Valois [ca. 1454], por Rogier van der Weyden, Gemäldegalerie, Berlin. En dominio público. La verdadera historia de Carlos de Borgoña, el personaje principal en la novela del vizconde de Arlincourt, es mucho menos romántica que la novela y su muerte bastante más trágica y cruenta, en batalla junto a las murallas de la ciudad francesa de Nancy.



El sitio de Morat / Murten en 1476 por Carlos el Temerario [1513], miniatura de Diebold Schilling el Joven, en el *Luzerner Schilling*, pág. 214, Lucerna/Luzern (Suiza), Korporation Luzern, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/kol/S0023-2> (consultado 7 de septiembre de 2022). A esta batalla se refiere el preámbulo de *Il Solitario*.





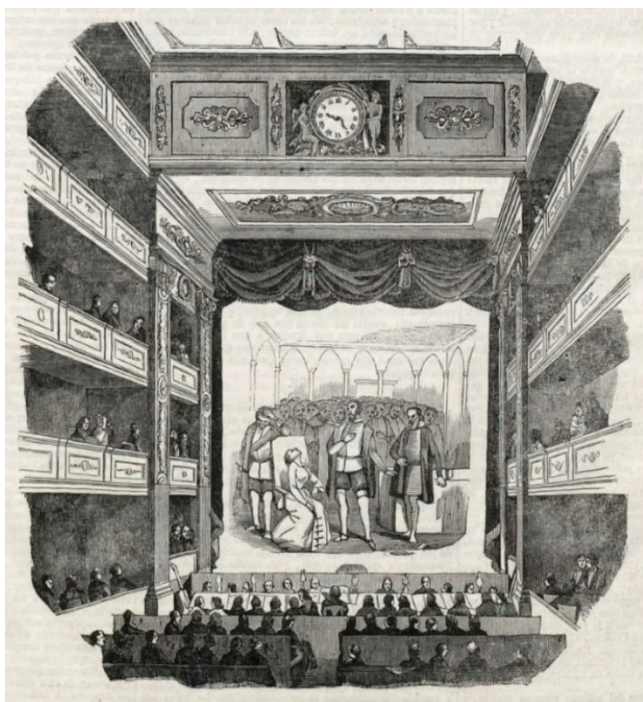
Bocetos para los decorados de la ópera de Michele Carafa *Le Solitaire*, anón. [1822]. Imagen superior: Primer acto – bosque y capilla; Imagen inferior: Segundo acto – puente y torrente, con el Monte Salvaje al fondo. Bibliothèque nationale de France. En dominio público. Aunque estas ilustraciones no pertenecen a la ópera de Eslava, pueden ofrecer una idea de la imaginaria teatral romántica de la época aplicada a este mismo tema.



Figurines para la producción napolitana de la ópera *Il Solitario ed Elodia* de Stefano Pavesi [1826], por Giacomo Pregliasco, Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Nápoles. En dominio público.



Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875), grabado en *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, Núm. XXXVI, 30 de septiembre de 1875. En dominio público. Fermín de la Puente fue el autor de las décimas y octavas a Eslava leídas durante el homenaje público que le hizo al maestro el Liceo Artístico y Literario sevillano el 3 de julio de 1841.



El Teatro de la Cruz en Madrid durante una representación teatral, en *La Ilustración - Periódico Universal*, Tomo I, Núm. 2, Madrid, 10 de marzo de 1849. En dominio público. En este teatro tuvo lugar el estreno madrileño de la ópera *El Solitario* el 7 de diciembre de 1841. En este mismo teatro se había asimismo estrenado en 1822 una producción dramática en tres actos basada en la novela.





La soprano Caterina Barilli-Patti (1790-1870) en el papel de *contessa Almaviva*, en *Le nozze di Figaro*, de W.A. Mozart, grabado de autor desconocido [ca. 1835]. Bibliothèque nationale de France. En dominio público. Barilli-Patti era la *prima donna assoluta* en la compañía que estrenó *Il Solitario* en Cádiz v Sevilla.

El tenor Pedro María de Unanue (1814-1846), grabado de autor desconocido, en el *Semanario Pintoresco Español*, Tomo I, Nueva Época, Núm. 16, pág. 121, Madrid, 19 de abril de 1846. En dominio público. Unanue actuó como tenor solista en la práctica totalidad de las óperas de Hilarión Eslava.



La soprano Adelaide Perelli en la ópera de Saverio Mercadante *Il Giuramento* [ca. 1842], litografía de P. A. Guglielmi, Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal. En dominio público. Perelli actuó en las representaciones de *Il Solitario* en el Teatro de la Cruz de Madrid en diciembre de 1841.



A D. HILARION  
ESLABA.

## TEATRO.

**GRAN FUNCION para el Miercoles 29 del presente mes de Enero de 1845.**

La Empresa lírica deseosa de manifestar su gratitud al ilustrado y benigno público de Pamplona, ha dispuesto en su obsequio poner en escena para dicho día, el elegante y aplaudido drama lírico en tres actos, del célebre jóven Navarro D. Hilarion Eslava, titulado :

### EL SOLITARIO DEL MONTE SALVAGE.

Que será exornado con el aparato de música militar y demas correspondiente, estrenándose al efecto dos decoraciones que, en obsequio del Sr. Eslava, ha costeado el M. Y. y II. Ayuntamiento constitucional de esta ciudad.

La empresa, persuadida de lo grato y satisfactorio que ha de ser á los Pamploneses el ver en su teatro el primer ensayo de esta especie de su ilustre paisano el jóven maestro Eslava, tiene el honor de dedicárselo en nombre de su autor, quien desinteresadamente ha consentido en ello, recordando que entre los mismos Pamploneses emprendió el difícil cuanto agradable arte de la música.

**A las 6.** **A 4 rs. vn.**

*NOTA. En la librería de Ochoa plaza del Castillo, se vende esta ópera en castellano con su elegante cubierta á real vn.*

IMPRESA DE OCHOA.

Anuncio de la representación de *El Solitario* en Pamplona, el 29 de enero de 1845, Imprenta de Ochoa, Pamplona. En dominio público.





# LA ORGIA.

Poesía del Sr. Hidalgo, música del Sr. D. Hilarión

Eslaba.

Coro.

*Los que quieran gozar las ilusiones  
Que el mundo brinda en copa de cristal,  
Acudan á danzar en los salones  
Dó se ostenta en su gala el Carnaval.*

I.

Placer, locura y mentira  
En lucido triunvirato  
Desplegando aquí su ornato  
Hoy presiden la función;  
La luz ofusca la vista  
La bulla el oído atruena  
Y la música enagena  
El sensible corazón.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

II.

Chispea el vino en las copas  
Quitando el frío y la calma,  
Roban tiranos el alma  
Los ojos de alguna Heurí  
Al placer y al baile escita,  
Y de bacanal orgía  
La broma y la algaravía  
Encienden el pecho aquí.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

III.

Miente el disfraz hermosuras  
Que inflaman el apetito,  
Y miente un labio maldito  
Jurando, fingiendo amor.

Presta la careta audacia,  
La franqueza atrevimiento  
Y en todos infunde aliento  
Un diablo predicador.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

IV.

Los jóvenes, los ancianos,  
El crimen y la prudencia,  
Y aun acaso la inocencia  
Todos visten *Dominó*.  
De engañosas ilusiones  
Hay aquí pruebas sin cuento,  
Y á veces un juramento  
Desata lo que otro ató.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

V.

Si esta zambra bacanal  
No es zambra de los infiernos  
Donde se ven con sus cuernos  
Cruzar diablillos sin fin;  
Digo que soñando estoy  
O que me hallo encandilado  
Por lo mucho que he soplado  
Del Jerez, Borgoña y Rhin.

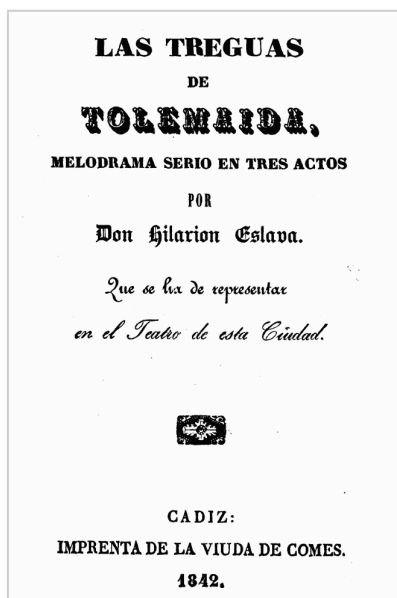
*Los que quieran gozar etc. etc.*

«La Orgía. Poesía del Sr. Hidalgo, música del Sr. D. Hilarión Eslaba» [sic], programa de «Bailes de máscara en el magnífico suntuoso Salón del Circo» [1842], pág. 2 de 4. Cortesía Biblioteca del Museo Nacional del Romanticismo, Madrid. Esta obra no parece haberse llegado a componer, o por lo menos a ejecutar durante este evento.

Sophie Cottin, autora  
de *Mathilde, ou*  
*Mémoires tirés de*  
*l'histoire des croisades*,  
[S. XIX fecha  
desconocida] grabado  
de Charles Chasselat.  
En dominio público.



El rey de Inglaterra Ricardo I («Corazón de León») y su hermana Juana son recibidos por el rey de Francia, Felipe II Augusto, miniatura (detalle) en *Histoire d'Outremer* o *Livre d'Eracles* [ca. 1232-1261], traducción al francés de *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* por Guillelmus/Guillermo, Arzobispo de Tiro, cortesía British Library, colección Henry Yates Thompson MS 12, fol. 188v.



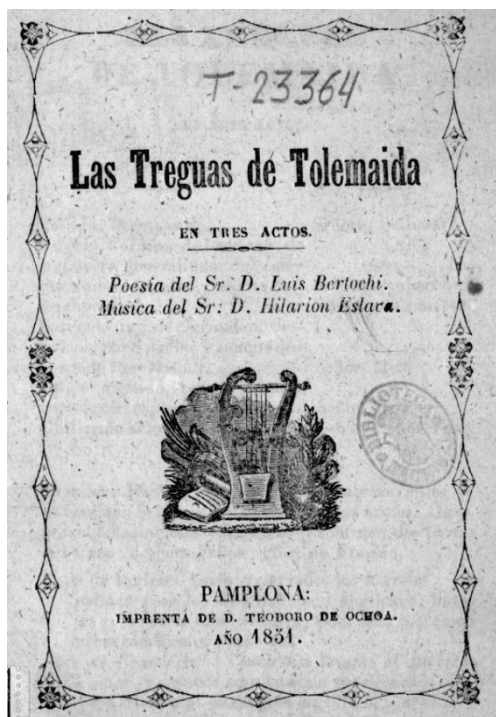
Portada del libreto y programa publicados para el estreno en Cádiz de *La Tregua di Ptolemaide* («*Las Treguas de Tolemaida*»), Imprenta de la Viuda de Comes, Cádiz [1842]. En dominio público.

Cartel anunciador de la representación a beneficio del compositor de *La Tregua di Ptolemaide*, el 1 de diciembre de 1842. González de León, Félix, *Diario de las ocurrencias públicas y particulares de Sevilla desde 1800 hasta 1853* (obra no publicada), Vol. XXI, tomo 46, cartel Núm. 40. Imagen cortesía del Ayuntamiento de Sevilla.

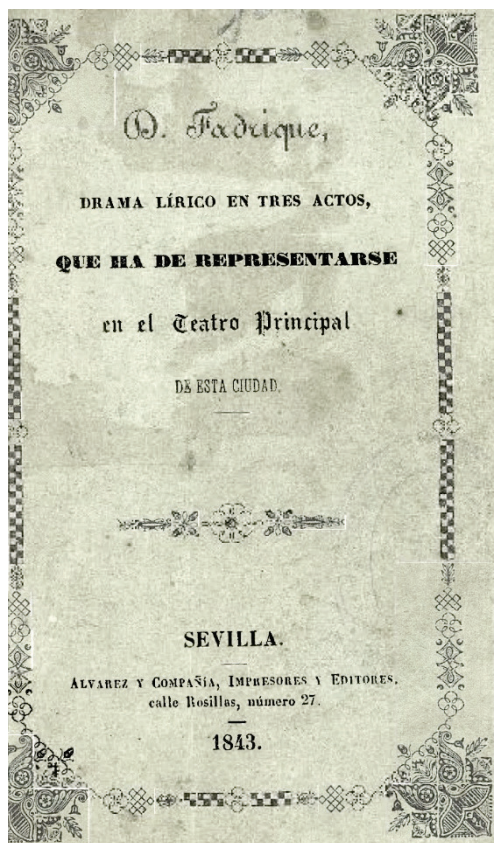




La soprano Cristina Villó en la ópera *Norma* [ca. 1836-1850], grabado de Antonio Gómez Cross, Litografía de Bachiller y Cía., Madrid. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Esta gran artista española lideró la mayoría de las representaciones de *La Tregua di Ptolemaide* en Sevilla. Su papel predilecto entre los aficionados era el de *Norma* en la conocida ópera de Bellini.



Portada del libreto y programa publicados para la representación en 1851 en Pamplona de *La Tregua di Ptolemaide*. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Esta puede haber sido la última representación de una ópera completa de Eslava.



Portada del libreto y programa impresos para el estreno en 1843 en Sevilla de *Don Fadrique, o Pietro il Crudele*, Álvarez y Cía., impresores y editores, Sevilla. En dominio público.

José María Fernández Espino, dibujo de Félix Badillo, en *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, Núm. XXIII, 22 de junio de 1875, Madrid, pág. 397. En dominio público. Para su libreto de *Pietro il Crudele*, Luis Bertocchi se basó en parte en la obra dramática *Don Fadrique* de este autor sevillano.





Detalle del *Liber genealogie regum Hispanie*, escrito entre 1526 y 1539 por Dionisio, para la Reina Isabel de Portugal. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Las dos figuras superiores corresponden a María de Padilla («concubina») (i) y Blanca de Borbón («reina») (d). La imagen central muestra la muerte del rey Pedro en 1369 a manos de su hermanastro Enrique de Trastámara (el futuro Enrique II de Castilla) en Montiel.





Estatua orante de Pedro I de Castilla [ca. 1446], parte del sepulcro procedente del desaparecido monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid. Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid. Imagen en dominio público.



Jardines del Alcázar de Sevilla [2016], foto del autor. En este suntuoso palacio, construido en su mayor parte entre los siglos XI y XIV, y sus jardines se desarrolla la acción de *Pietro il Crudele*.

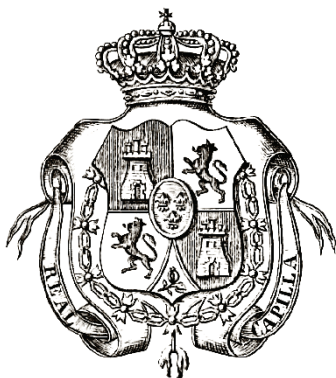


Antonia Campos en la ópera *I Briganti* [ca. 1839], grabado de Antonio Gómez Cross, Litografía de Bachiller y Cía., Madrid. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Esta tiple española lideró el reparto de *Pietro il Crudele* en Sevilla y Cádiz.



## VI. UN GIRO INESPERADO

### Nuevas oposiciones al magisterio de la Real Capilla



Desde su llegada a Sevilla, la trayectoria profesional y personal de Hilarión Eslava había parecido inexorablemente ligada a la ciudad. Allí el maestro gozó desde un principio de una gran popularidad y prestigio, habiendo logrado abrirse camino como músico eminente dentro y fuera de los muros de la Catedral. Y es obvio también que él guardaba —y guardó siempre— un profundo y correspondido afecto por Sevilla. Al igual que muchos de sus predecesores, Eslava podría haber permanecido en su magisterio catedralicio sin dejar al mismo tiempo de continuar participando (aunque con algunas restricciones) en la vida cultural hispalense. Pero no fue así; a comienzos de 1844, Hilarión abandonó súbita y definitivamente Sevilla para establecerse en Madrid, sin que se conozcan con certeza los motivos. Es ese un tema que extrañamente Eslava nunca sacó a colación en su correspondencia o abiertamente en su trato con amigos y colegas. Se ha sugerido que la ambición personal de Eslava podría haber sido el factor clave en esta decisión [1], o quizá la desesperada situación de la Capilla de Música de la Catedral sevillana y los graduales recortes en su salario y en sus responsabilidades como Maestro de Capilla [38], o incluso sus encontronazos con la jerarquía capitular como consecuencia de su labor operística [101]. Indudablemente, y conociendo la personalidad de Hilarión, es muy posible que todos estos factores hubieran contribuido a su decisión, pero la realidad puede haber sido aún más compleja, como se verá a continuación.

El magisterio de la Capilla de Música de la Casa Real española era ya con mucha anterioridad a Eslava uno de los puestos de más prestigio que un profesional de la música podía alcanzar en España. La Capilla fue creada hacia el año 1506 por Felipe

I de Castilla (1478-1506), llamado el Hermoso <sup>110</sup>, estableciéndose posteriormente en el Real Alcázar de Madrid. Traslada en el siglo XVIII al recinto del Palacio Real de Madrid, la Capilla Real funcionaba como capilla particular de los reyes de España. En ella se celebraban muchas de las funciones religiosas más importantes relacionadas con la Casa Real. El Maestro de la Real Capilla de Música, bajo la dirección del Patriarca de las Indias Occidentales (también designado Capellán del Rey y Limosnero Mayor), desempeñaba funciones similares a las de un magisterio catedralicio: la dirección de los músicos de Capilla, la selección y ejecución de música en las funciones religiosas de Palacio y la custodia del archivo de música<sup>111</sup>. A estas tareas se sumaba además la de componer música para el culto en la medida que se considerara necesaria. En cuanto a la plantilla, hacia finales de la década de 1840, la Real Capilla daba empleo a entre 130 y 170 individuos, incluido personal numerario y supernumerario. Además de la jerarquía y administración de la Capilla, esta cifra incluía Capellanes de Honor, predicadores, confesores, sacristanes, salmistas y músicos. La Capilla de Música, con su Maestro de Capilla a la cabeza, disponía de unos 30 músicos numerarios y de 20 a 40 supernumerarios [176][177]. La Real Capilla, como organismo dependiente de la Casa Real, fue clausurada entre 1868 y 1875 y desapareció tras el advenimiento de la Segunda República en 1931.

Desde 1836, tras la súbita ausencia de Francisco Andreu<sup>112</sup>, Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847) se encontraba al frente de la Real Capilla de Música. Compositor de reconocido talento, Rodríguez de Ledesma tuvo que luchar con drásticas

---

<sup>110</sup>Como nota interesante, Felipe I era duque de Borgoña y nieto por vía materna de Carlos el Temerario —el protagonista en la ópera de Eslava // *Solitario*. Fue yerno de los Reyes Católicos (Fernando e Isabel), convirtiéndose en rey consorte de Castilla a la muerte de su suegra, y fue padre del emperador Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico.

<sup>111</sup> Hasta la clausura de la institución en 1834, entre las responsabilidades del Maestro de Capilla se encontraba también la de Rector del Real Colegio de Niños Cantores.

<sup>112</sup> Ver Capítulo II.

reducciones en la plantilla de músicos de la Capilla y la falta de rigor y el tráfico de influencias frecuente en la selección de sus miembros [44][178][179]. Desde 1840, la salud del Maestro de Capilla comenzó a verse resentida por una enfermedad degenerativa que hizo necesaria la búsqueda de alguien capacitado para ayudarle en sus funciones [44]. Por añadidura, la declaración de la mayoría de edad de la reina Isabel II en noviembre de 1843 y el inminente retorno procedente del exilio de su madre, María Cristina<sup>113</sup>, motivó una nueva reorganización de las instituciones dependientes de Palacio, incluida su Capilla de Música.

Ya para comienzos de marzo de 1844 se anunciaban oposiciones públicas a varios puestos de músicos supernumerarios (sin paga) de la Real Capilla, entre los que se encontraba el de Maestro Director [1][180]. A pesar de la carencia de remuneración, la contratación como empleado supernumerario indudablemente conllevaba un evidente prestigio, así como la oportunidad de acceder más adelante a una plaza numeraria, o asalariada, como demuestra el hecho de que no faltaran opositores a los diversos puestos ofrecidos. En su “Crónica Nacional”, dando la noticia sobre la apertura de oposiciones, el redactor del periódico *La Iberia Musical* comentaba irónicamente «¡Esponerse a la pública censura para no ganar ni un solo real! ¿Háse visto cosa más estraña?»<sup>114</sup> [180].

Eslava había permanecido en Madrid desde agosto de 1843 hasta el mes de enero siguiente negociando sin éxito con los empresarios del Teatro de la Cruz y del Teatro del Circo el estreno en la capital de *La Tregua di Ptolemaide y Pietro il Crudele*. En su instancia para la candidatura a Maestro Director de la Real Capilla, dirigida al Patriarca de las Indias

---

<sup>113</sup> El retorno a Madrid de la antigua Reina Gobernadora, convertida en Reina Madre tras la proclamación de la mayoría de edad de su hija, tuvo lugar el 22 de marzo de 1844.

<sup>114</sup> Se da la interesante circunstancia de que el editor de esta publicación, Joaquín Espín y Guillén (1812-1882), celebrado músico, crítico, compositor y más adelante uno de los pioneros de la zarzuela española, opositó en esa ocasión sin éxito para el puesto de organista supernumerario de la Real Capilla. Lo conseguiría por fin en 1855 [181].

y fechada a 15 de marzo, Hilarión hacía mención del segundo puesto obtenido en su primera oposición, en 1830, y adjuntaba un certificado de buena conducta expedido en Sevilla el 9 de marzo de 1844 por el Secretario del Cardenal Cienfuegos, Francisco Romero y Gómez, que por su revelador contenido vale la pena transcribir aquí [182]:

«Certifico: que de publico y notorio consta que el presbitero D<sup>n</sup>. Miguel Ylarion Eslaba Prebendado Maestro de la Capilla de esta Sta. Iglesia Metropolitana ha sido de buena conducta moral y politica, acreditando desde su venida a la misma con sus costumbres verdaderamente sacerdotales; si bien en los ultimos años, habiendose dedicado a la composicion de operas para poder atender a la sustentacion de su familia, el Ilustrisimo Cabildo, y este Gobierno, le manifestaron su desagrado, por el roze y consecuencias que esto ocasiona, y que eran mas estrañas cuanto mejor habia sido su porte anterior; y no haber otra tacha que poner a buena conducta, que en lo demas, como queda dicho no ofrece el menor lunar. (...)»

La mención en una certificación de esta naturaleza de un término como «desagrado» ilustra el extremo de fricción alcanzado entre Eslava y la autoridad eclesiástica hispalense como consecuencia de la labor lírica del maestro. Esto no impidió, sin embargo, que Hilarión continuara promoviendo sus óperas, aunque de forma más aislada —y quizá discreta— como demuestra el estreno en Madrid de *La Tregua di Ptolemaide* en agosto de 1844 y las excepcionales representaciones posteriores en Pamplona de *Il Solitario* y *La Tregua*.

Otro interesante hecho que cabe resaltar en la solicitud de Eslava tiene que ver con la instancia dirigida al Gobernador Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, presentada en su nombre por Miguel de Mojas, canónigo sevillano, para la obtención del antedicho certificado de buena conducta. En este documento, fechado a 7 de marzo de 1844, su autor hace constar que Eslava, aunque aún prebendado Maestro de «en la Villa y Corte de Madrid» [182]; dónde o con quién, no se sabe con certeza. Facilitando su traslado a Madrid y su candidatura al magisterio de la Real Capilla, Eslava podía contar —si lograba conseguir el puesto— y mientras lo

mantuviera— con la dispensa de tener obligatoriamente que residir en Sevilla para conservar su prebenda como Maestro de Capilla de la catedral hispalense<sup>115</sup>.

El día 2 de mayo, *La Iberia Musical* anunciaba ya los entonces próximos ejercicios de composición para el magisterio de la Real Capilla, a los que concurría, además de Eslava, Urbano Aspa y Arnao (1809-1884), compositor y Maestro de Capilla hasta 1842 de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), en ese momento residente en Madrid [185]. Los ejercicios consistieron en la composición y posterior ejecución en público de dos obras de música sacra —un himno y un salmo<sup>116</sup>. En su apartado “Gacetilla de la Capital” correspondiente al 2 de junio de 1844, el cronista del periódico madrileño *El Heraldo* comentaba sobre presentación de las composiciones de ambos opositores unos días antes, el 29 de mayo, expresando una evidente predilección por las versiones de Eslava [186]. El 25 de junio, Hilarión era propuesto para el cargo por el Patriarca de las Indias y el 13 de julio recibía el beneplácito real. Habiendo prestado juramento de fidelidad personal a la reina Isabel II

---

<sup>115</sup>Este privilegio fue especialmente otorgado a la corona española por bula papal en 1833, siendo con posterioridad considerablemente restringido con la aprobación del Concordato de 1851 [183][184].

<sup>116</sup>De acuerdo con el biógrafo de Eslava, José Parada y Barreto [16], en el primer caso se habría tratado del himno de vísperas y maitines del Breviario Romano en la festividad de Santa Isabel de Portugal, atribuido al Papa Urbano VIII (1568-1644), que comienza con los siguientes versos: «*Domare cordis ímpetus, Elisabeth / Fortis inopsque, Deo / Servire, regno prætulit*» —aproximadamente, «Para domar los ímpetus de su corazón / Isabel fuerte con humildad / antepuso al reino, el servir a Dios». El salmo habría sido *In te Domine speravi* («En ti, oh Señor, pongo mi confianza»), Salmo 31 (30 en la numeración griega y en la *Vulgata*), el mismo tema con que Eslava opusó en El Burgo de Osma. Como en los demás casos, no parecen haberse conservado copias de ninguna de estas dos obras. Contrasta lo reducido de estos ejercicios, en comparación con las rigurosas y extensas pruebas a las que fueron sometidos los candidatos al puesto de Maestro de la Real Capilla de Música en la oposición de 1830 (Cap. II); la diferencia quizá debida a que la oposición de 1844 estaba en realidad dirigida solamente a una plaza de asistente supernumerario al Maestro titular, Mariano Rodríguez de Ledesma.

el 29 de julio<sup>117</sup>, se hizo por fin oficial su nombramiento como Maestro Director supernumerario de la Real Capilla de Música el 14 de agosto de 1844 [182].

El nuevo puesto de Eslava al servicio de Palacio, aunque indudablemente un gran y merecido honor, no habría mejorado apreciablemente la situación económica del maestro, radicado ya en Madrid desde comienzos de año y viviendo, es de suponer, de su reducida prebenda sevillana, más lo que hubiera podido ahorrar de unos seguramente pocos beneficios de sus óperas (las cuales desde enero habían dejado ya de representarse en Sevilla y Cádiz) y quizá de algún trabajo como instructor particular de música. Es posible que, con su providencial acceso a la Real Capilla, aumentara su demanda en la capital, proporcionándole más oportunidades para la enseñanza y otros menesteres musicales. Pero, por otra parte, el coste de la vida en la capital tiene indudablemente que haber sido más alto que en Sevilla. En Madrid tenía además que pagar vivienda, un beneficio del que, aunque con gran sencillez, había gozado en Sevilla como fruto de su cargo en la catedral hispalense. Curiosamente, los autos capitulares de la Catedral de Sevilla no hacen ninguna mención de su Maestro de Capilla hasta 1847, cuando por fin presentó Eslava su dimisión definitiva. ¿Qué impulsó a Hilarión a trasladarse a Madrid, y por qué nunca se adujo motivo? Además de los factores antes mencionados (ambición personal, gradual pérdida de responsabilidad como Maestro de Capilla o fricción con el Cabildo), ¿pudo haber alguna otra circunstancia que hubiera forzado irreversiblemente esta decisión?

---

<sup>117</sup>Con el juramento, Eslava se comprometía a «servir bien y fielmente a la Reina Doña Isabel II en la plaza de Maestro Director supernumerario de la Real Capilla de música» para la que había sido nombrado, «procurando en todo su provecho y apartando en todo su daño» y *[sic]* «dar cuenta a los Gefes» de cuanto supiera que pudiera ser «contrario a su Real servicio y perjudicial a su Real persona e interés.» [182]

### Una clave: Los testamentos de Eslava

Para buscar contestación a estas preguntas conviene adelantarse a la testamentaría de Eslava generada durante sus años de residencia en la capital entre 1849 y 1877.

El primer testamento que se conoce de Eslava data del 2 de agosto de 1849 [187] y se encuentra reproducido íntegramente en uno de los apéndices de la monografía del compositor editada en 1978 por ERESBIL [1]. La primera observación al respecto es que resulta curioso que a pesar de su relativa juventud (41 años) y gozando de buena salud, y como el mismo Eslava reconoce en el documento, careciendo de un patrimonio digno de destacar, se decidiera el maestro por el gasto y el incordio de testar. En este testamento deja Eslava modestas sumas a sus hermanas (las tres ya casadas), y sus papeles a su joven sobrino Bonifacio Sanmartín, quien en esos momentos vivía con él en Madrid. En el apartado sexto del documento, Hilarión nombra como herederos universales a dos niños hermanos, Federico y Ramón Rufin y Valdés, *[sic]* «hijos de D. Carlos y D<sup>a</sup> Amparo, vecinos de Lora del Río, en prueba del particular afecto que les profeso, para que con lo que sea se atienda a su educación y gastos de su carrera». Las disposiciones testamentarias son particularmente estrictas con respecto a la manutención de los dos niños, especificándose que los intereses a ellos destinados «no les serán entregados a sus padres ni parientes mientras dependan de estos», sino que han de ser administrados por los testamentarios designados por Eslava, y que nunca han de faltar testamentarios asignados para llevar a cabo esta función.

En un nuevo testamento fechado el 6 de noviembre de 1865 [188], transcrito íntegramente en el Volumen II de la tesis de Alberto Veintimilla Bonet sobre Antonio Romero y Andía<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Antonio Romero y Andía (1815-1886) fue un consumado clarinetista, inventor, pedagogo, escritor, prolífico editor, proveedor de instrumentos musicales y empresario. Nacido en Madrid, Antonio Romero también fue un excelente intérprete autodidacta de oboe y corno inglés, así como experto en otros instrumentos de viento, incluidos el fagot y la trompa. Romero y Eslava se conocieron probablemente en Sevilla en 1841. Sus carreras se cruzaron a menudo; ambos enseñaron en el Real

[189], Eslava declara a su amigo Manuel Bayona Díaz como fideicomisario, encomendándole la ejecución de instrucciones cuyo contenido se omite, describiéndose como «reservado». El 13 de mayo de 1874, habiendo fallecido Manuel Bayona, pasa Antonio Romero a convertirse en primer fideicomisario y se añaden dos suplentes más, incluido Ramón Rufín y Valdés, quien ya con anterioridad había alcanzado su mayoría de edad [189][190]. En las últimas y definitivas instrucciones de Eslava, manuscritas por él mismo con fecha de 29 de enero de 1877 (año y medio antes de su muerte) con una breve adición fechada el 4 de febrero de 1878, se incluye una detallada y reveladora distribución de bienes como complemento a las actas testamentarias de 1865 y 1874 [189][191]. En este documento, otros de cuyos aspectos se tratarán aquí con mayor detalle más adelante, destacan las siguientes dos disposiciones:

«15ª. A mi ahijado Ramón Rufín y Valdés, como prueba del singular afecto que le profeso, le dejo y dono todo el remanente que resulte en dinero y en efecto, la propiedad de todas mis obras, (exceptuando el Tratado de Armonía y el Museo [Orgánico]), publicaciones, papeles, libros, muebles y enseres de toda clase, que poseo. La donación que le hago de mis obras publicadas, es con la condición de dar a su tía Dª. Dolores Rufín y Lugo doce reales diarios por todo el tiempo que ella viva.

»16ª. Habiendo comprado una casa en Aravaca después de otorgado mi testamento, dispongo que a mi fallecimiento quede propietario de ella mi ahijado D. Ramón Rufín, a condición de que si su tía Dª. Dolores quiere vivir en ella hasta su muerte, pueda hacerlo, disfrutando de las habitaciones y enseres que ella necesitase. Esto se entiende en el caso de no haber necesidad de vender la casa para el pago de todo lo que se dispone en estas instrucciones.»

---

Conservatorio de Madrid y ambos fueron empleados de la Real Capilla; Eslava como Maestro de Capilla y Romero como músico. Profesionalmente, Eslava se convirtió en el mentor más admirado de Romero y ambos compartieron una profunda amistad.



La escritura de inventario, liquidación, partición y adjudicación de bienes, dada con fecha de 3 de mayo de 1879, poco más de diez meses después del fallecimiento de Hilarión, confirma la estricta ejecución de sus últimas voluntades de acuerdo con las instrucciones antes citadas [191].

¿Quiénes eran los dos niños Rufín y qué relación podrían haber tenido con Hilarión Eslava para ser merecedores de tal grado de atención? En su biografía del maestro, José Luis Ansorena se hace la misma pregunta, y añade «¿Serían estos niños los Infantes tiples solistas, en los que pensó cuando compuso su celebre Miserere de 1835, por sus extraordinarias cualidades vocales<sup>119</sup>? ¿Puede tener otra explicación?» [1]. Tiene que existir otra explicación, porque el mayor de los dos niños, Federico, nació en 1843 y murió cuando contaba con sólo seis años<sup>120</sup>, y el menor, Ramón, nació en Madrid en 1845, estando ya Hilarión asentado en la capital. Y cabe otra pregunta: ¿Por qué otorgó Eslava en sus últimas voluntades el uso y disfrute de su casa de Aravaca a Dolores Rufín y Lugo, a quien únicamente describe como «tía de Ramón», asignándole además una renta vitalicia?

### La familia Rufín

Mucho hay que no se sabe con certeza y mucho queda todavía por indagar sobre esta familia de origen gaditano establecida en la provincia de Sevilla, pero pueden existir datos suficientes para por lo menos bosquejar con razonable confianza sus probables lazos con el maestro y dar una explicación al inesperado traslado de Hilarión a Madrid.

Los hermanos Rufín-Lugo —Carlos, Juan y María Dolores— nacidos en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), eran hijos de Joaquín Rufín y su esposa María del Rosario Lugo, naturales, respectivamente, del Puerto de Santa María y de la vecina

---

<sup>119</sup> En Sevilla, es tradición que la parte VIII (*Redde mihi*) del *Miserere* de Eslava la canten dos niños tiples, que en época del maestro habrían sido indudablemente Seises.

<sup>120</sup> Motivo por el cual lógicamente su nombre no aparecería en testamentos de Eslava posteriores a 1849.

localidad de Chipiona. De Joaquín se sabe que era cirujano<sup>121</sup> de profesión y que falleció con anterioridad a 1844. La familia, o por lo menos los tres hermanos, deben haberse trasladado a Sevilla en la década de 1830. La limitada documentación censal disponible correspondiente a Sevilla entre los años 1820 y 1850 y la pérdida en 1933 de la totalidad del antiguo archivo municipal de Sanlúcar no permiten ir más allá de estas imprecisas suposiciones<sup>122</sup>.

Carlos (Sanlúcar de Barrameda, 1812 - Lora del Río, 1854) habría sido el mayor de los tres hermanos. Sastre de profesión, se estableció en la localidad sevillana de Lora del Río, a unos 58 km de la capital hispalense. Su esposa fue María del Amparo Valdés Rodríguez, nacida en 1816 en Sevilla. Padrones anuales de habitantes del municipio de Lora del Río realizados entre 1847 y 1849 [193] hacen constar al matrimonio como residentes en Lora desde 1839, en el número 22 (en 1847) y en el 24 (en 1848 y 1849) de la calle Roda de enmedio, hoy calle de José María Montoto y González de la Hoyuela, en el centro de la ciudad. No se ha podido aún averiguar dónde en Lora residieron Carlos y Amparo con

---

<sup>121</sup> Hay que resaltar que hasta bien entrado el siglo XIX, la ocupación de cirujano, sobre todo en la España rural, poco tenía en común con el término tal como se entiende hoy. Los cirujanos estaban facultados para el tratamiento de dolencias externas no consideradas graves; lo demás solía correr a cargo de médicos licenciados, si los había. Los cirujanos, dependiendo de su graduación, podían realizar curas y pequeñas intervenciones, sacar dientes y muelas, poner ventosas y sanguijuelas, aplicar emplastos, tratar pequeñas fracturas y luxaciones y, en tiempos más antiguos, hasta afeitar barbas. Para alcanzar la titulación, generalmente se requerían sólo unos muy limitados estudios (incluido el latín) y algunos años de prácticas junto a un médico o cirujano.

<sup>122</sup> La decisión del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS) de digitalizar y hacer asequible en línea parte de la documentación histórica de carácter genealógico conservada en el Archivo Municipal de Sevilla, aunque siendo la documentación algo limitada y falta de índices, ha sido de gran ayuda en esta investigación y es aquí sinceramente agradecida. Para más información sobre este recurso, consultar <https://www.sevilla.org/cultura/registros-historicos-de-poblacion-del-archivo-municipal-de-sevilla-1>. En cuanto a Sanlúcar, su archivo antiguo, ya en 1933 en un pobrísimo estado de conservación, fue destruido en un incendio, al parecer provocado [192].

anterioridad a 1847 o después de 1849, excepto a la muerte de Carlos, acaecida, según su certificado de defunción, en la calle Postigos (quizá la actual calle Bailén de Lora) nº4. En ninguno de los tres padrones se mencionan hijos —una curiosa y significativa omisión que será analizada más adelante. Amparo falleció en la ciudad de Sevilla en 1862, probablemente habiendo regresado a su ciudad natal tras la muerte de su marido.

De María Dolores Rufín (Sanlúcar de Barrameda, 1814 - Aravaca (Madrid), 1887) hay relativamente pocos datos. En varios padrones municipales de Madrid realizados con posterioridad a 1854 (ver discusión sobre Ramón Rufín más adelante), se indica que se habría establecido en la capital en 1843 —unos meses antes que Hilarión— y que convivió con él en Madrid hasta la muerte del maestro, supuestamente empleada (según hace constar la documentación censal) como “ama de gobierno”, la persona encargada de organizar el día a día doméstico y supervisar a la servidumbre. Sus últimos años los habría pasado en la casa de Aravaca que, como ya se ha visto, le legó para su uso y disfrute Hilarión en sus últimas voluntades<sup>123</sup>. María Dolores nunca se casó.

Juan Rufín, el menor de los tres hermanos, de profesión músico, nació en Sanlúcar alrededor de 1826 y falleció en Sevilla después de 1886 (el año exacto no se conoce). Discípulo, admirador y fiel amigo de Hilarión Eslava, fue seguramente Seise en la catedral hispalense y después colegial en el Colegio de San Isidoro. En 1854, Juan fue admitido como ayudante sin paga del Organista 2º de la

---

<sup>123</sup> Esta propiedad, descrita por el biógrafo de Eslava José María Esperanza y Sola como una «modesta vivienda con jardín» en la que vivía retirado el maestro tras la supresión de la Real Capilla en 1868 [194], estaba sita en la calle del Olivo nº1 (hoy 42), esquina con calle Baja de la Iglesia [191]. La casa (o por lo menos, lo que de ella quedó tras los terribles estragos que sufrió Aravaca durante la Guerra Civil de 1936-1939), aparece como objeto de embargo en mayo de 1950, citándose a Rosario Rufín Cortés (hija del primer matrimonio de Ramon Rufín, quizá ya por entonces fallecida) como propietaria en el catastro municipal [195]. En la actualidad, esta finca la ocupa un sencillo edificio residencial de tres plantas sin referencia alguna al maestro.

Catedral, siendo nombrado primer organista interino a finales del año siguiente. En 1860 accedió a la plaza de Organista 2º titular de la Catedral<sup>124</sup>, puesto en el que permaneció hasta su jubilación en 1883 [38][48]. Juan Rufín casó en primeras nupcias en 1844 con Manuela Montes Torres, natural de Sevilla y, al enviudar algunos años más tarde, con Esperanza Beitia Cárcer, también de Sevilla. Se sabe, por la partida de nacimiento de una de sus hijas, María del Rosario Rufín Montes, que en 1850 Juan vivía con su primera esposa Manuela en la calle del Príncipe (hoy Mariana Pineda) nº2, en la collación o Parroquia del Sagrario<sup>125</sup>. Ya enviudado de Manuela en 1857, Juan había pasado a residir a la calle Vida nº5, también en Sagrario, de acuerdo con el padrón municipal de ese año. Allí permaneció hasta 1866, ejerciendo como profesor particular de piano, además de sus responsabilidades en la Catedral [196]. En 1867 se trasladó a la calle Agujas (hoy calle Blanca de los Ríos) nº6 con su segunda esposa, Esperanza Beitia, con quien había contraído matrimonio en 1859. Con anterioridad a 1875 se había mudado al nº2 de la calle Génova (parte de la actual Avenida de la Constitución), pasando en 1880 a residir en una de las habitaciones del Colegio de San Isidoro, debido al parecer a dificultades de índole personal. Pasó sus últimos años en la pobreza [48].

Federico Rufín y Valdés, el mayor de los dos niños mencionados en el primer testamento de Eslava, nació el 16 de agosto de 1843 en el número 5 de la calle Marmolejo (hoy Argote de Molina), en la collación o Parroquia de San Isidoro de Sevilla. En la partida de nacimiento figuran como padres Carlos Rufín y su esposa María Amparo Valdés. Trágicamente, Federico apenas alcanzó los seis años de vida; murió el 29 de diciembre de 1849 en Sevilla. Su certificado de defunción indica que falleció en la calle Príncipe nº2 —en ese momento el domicilio de Juan Rufín y su primera esposa,

---

<sup>124</sup> Como seglar, Juan Rufín no podía opositar para el puesto titular de Organista 1º.

<sup>125</sup> En la ciudad de Sevilla, *collaciones* eran básicamente distritos administrativos formados alrededor de ciertas parroquias principales. Este sistema, constituido en el siglo XIII tras la reconquista de la ciudad por la Corona de Castilla, perduró hasta el tercio final del siglo XIX.

Manuela Montes. Su muerte fue atribuida a “taves” (tabes), término que con frecuencia se aplicaba a la consunción, o deterioro físico generalizado acompañado por una sustancial pérdida de peso, sin aclararse las causas concretas de tal condición. Federico fue enterrado en el Cementerio de San Sebastián, desaparecido en 1852.

Ramón Félix Rufín y Valdés, el menor de los dos niños, nació en Madrid el 29 de julio de 1845. En su partida de bautismo en la madrileña parroquia de San Andrés Apóstol<sup>126</sup> aparecen como padres Carlos Rufín y María Amparo Valdés, supuestamente con domicilio en la calle Humilladero nº26 de la capital, esto último (como en el caso de Federico) en aparente contradicción con los antes citados padrones municipales de Lora del Río, que los situaba como residentes permanentes en la localidad sevillana desde 1839. María Dolores Rufín aparece en la partida como madrina del recién nacido. Curiosamente, no hay ninguna mención de padrino, en contraste con la descripción que Hilarión hace de Ramón en sus últimas voluntades, en las que se refiere a él como «*mi ahijado*». Carlos y Amparo no vuelven a figurar en ningún otro documento relacionado con Ramón hasta 1869, con ocasión del primer matrimonio de Ramón, en cuya certificación se mencionan ambos como vecinos de Lora del Río, ya difuntos [197]. En este mismo documento se hace constar que Ramón residía «desde niño» en el número 3 de la madrileña calle de Noblejas, junto al Palacio Real.

Como datos adicionales a este respecto, en el primer padrón municipal de habitantes de Madrid conservado actualmente con fecha posterior a 1843, correspondiente al año 1846 (esto es, solamente unos meses después del nacimiento de Ramón), no aparece nadie con apellido Rufín o Eslava como residente en la calle Humilladero nº26. En la guía de principales vecinos de Madrid de 1851 [198], se cita el domicilio de Hilarión Eslava como la calle de las Rejas nº4. Este dato lo confirma por primera vez el padrón municipal de enero de 1851. Allí constan Hilarión, su sobrino Bonifacio Sanmartín (Eslava) y una empleada doméstica. Al año siguiente, la vivienda estaba

---

<sup>126</sup> Libro 39 de bautismos, folio 264, partida con fecha de 1 de agosto de 1845.

desocupada. No hay en esos años referencias ni a María Dolores ni a Ramón Rufín. Tampoco aparece ningún apellido conocido en la calle Noblejas nº3 hasta el padrón de 1855, en el que finalmente se cita a Hilarión Eslava como inquilino y cabeza de familia, ocupando el tercer piso del edificio<sup>127</sup>. Conviviendo con él en ese momento constan su sobrino Bonifacio, Dolores Rufín y Lugo («ama de gobierno»), Ramón Rufín y Valdés («sobrino de D<sup>a</sup> Dolores»), algunos parientes (probablemente de visita en Madrid) y una empleada doméstica. La documentación censal consultada indica que Hilarión, María Dolores y Ramón deben haber permanecido en esa dirección hasta 1865, año en el que se trasladaron a la madrileña calle de San Quintín nº8 (piso tercero, puerta derecha), como en el caso de su residencia anterior, también muy próxima al Palacio Real. En ese edificio convivió hasta su muerte Hilarión con María Dolores, cuando no se hallaban en Aravaca. Ramón aparece también registrado en ese domicilio hasta 1866, pero ya no en 1869, probablemente al haber contraído matrimonio ese mismo año. Otro ilustre residente en San Quintín nº8 desde por lo menos 1869 fue el notable compositor y paisano de Eslava, Emilio Arrieta y Corera (1821-1894). De todo esto se deduce que Ramón probablemente vivió por lo menos parte de su niñez y adolescencia con Hilarión y María Dolores, aunque faltan datos completos entre 1845 y 1855<sup>128</sup>.

Entre 1854 y 1861, Ramón cursó estudios de bachillerato en el prestigioso Instituto de San Isidro de Madrid. Estudió a continuación Derecho en la Universidad Central (hoy Complutense) de Madrid, obteniendo el título de Licenciado en Derecho Civil y Canónico en diciembre de 1869, a los 24 años. Su carrera fue al menos parcialmente costeada por Hilarión Eslava, como demuestra un registro de matrícula

---

<sup>127</sup> En la portada de una copia conservada en la Biblioteca Nacional de España de la obra de Eslava *Museo Orgánico Español* (2<sup>a</sup> Parte, 3<sup>a</sup> Entrega) impresa en 1853, se cita esta misma dirección como domicilio del autor (BNE código de barras 1001347262).

<sup>128</sup> La información censal aquí citada procede de padrones municipales de habitantes de Madrid entre 1846 y 1878, recogidos en el Archivo de Villa de Madrid, consultados presencialmente en enero de 2023 y febrero de 2024 [198].

para el curso 1866-1867 que se ha conservado en el que Eslava aparece como fiador. Ramón casó en primeras nupcias con Josefa Cortés Gorosabel (1846-1881), hija de un amigo pamplonés de Eslava, Ignacio Cortés Subiza, a principios de septiembre de 1869. La ceremonia tuvo lugar en la Real Capilla de Palacio [197]. El matrimonio produjo al parecer tres hijos: Amparo (1873-1875), Manuel (1877-entre 1917 y 1928) y Rosario (1878-ca. 1936). Josefa falleció en Madrid el 25 de agosto de 1881. Menos de dos años después, Ramón contrajo matrimonio con Natividad Nieto Herranz (1864-1938), natural de Aravaca y casi 20 años más joven que él. Tuvieron seis hijos: Manuel, Natividad, Ramón, Dolores, Gerardo y Carlos. Por desgracia, Ramón (padre) no prosperó como abogado y tampoco resultó ser un hábil administrador de los bienes que le había legado Hilarión: En 1886, Ramón se vio obligado a hacer que Dolores Rufin renunciara a la garantía de pensión vitalicia establecida por el testamento de Eslava, para poder vender los derechos de autor que había recibido del maestro [200]. Y en 1902 se arruinó definitivamente en una desastrosa inversión especulativa cuyo propósito había sido la traída de aguas a la localidad madrileña de Villaconejos [201][202], obligando Ramón desde entonces a ganarse la vida marginalmente, entre otros oficios, como cobrador de deudas, y dependiendo de la caridad de la Casa Real, en la que perduraba con genuino afecto la memoria de Hilarión Eslava. Ramón Rufin y Valdés falleció en Madrid el 15 de enero de 1924 y fue enterrado en el Cementerio de la Almudena. Natividad murió en Barcelona en 1938.

### Encajando las piezas

Volviendo al propósito original de esta larga digresión de hallar circunstancias particulares en la vida de Eslava capaces de haber influenciado decisivamente su imprevista partida a Madrid, y repasando los hechos descritos, destacan los siguientes:

- Hilarión abandonó súbita e inexplicablemente Sevilla a comienzos de 1844, trasladándose a Madrid sin una clara expectativa de un destino profesional remunerado, salvo su escasa prebenda sevillana.
- Eslava hizo un primer testamento en Madrid en 1849, sin una razón evidente que lo justificara.

- Los testamentos de Hilarión Eslava declaran principales herederos a los niños Federico y Ramón Rufin (más adelante únicamente a Ramón, tras el fallecimiento de su hermano mayor), sin la existencia de una relación consanguínea declarada con el maestro. María Dolores Rufin, soltera y supuesta «tía» de los niños es también una importante beneficiaria en las últimas voluntades de Hilarión.
- Carlos Rufin y su esposa Amparo constan como padres en las partidas de nacimiento y bautismo de Federico y de Ramón en Sevilla y en Madrid, respectivamente, a pesar de figurar oficialmente la pareja como residentes en Lora del Río. Y tras los nacimientos, Carlos y Amparo no vuelven a aparecer en las vidas de sus supuestos hijos. En los padrones de habitantes Lora no se menciona la existencia de descendientes de Carlos y Amparo.
- Federico falleció en casa de su tío Juan, en Sevilla, no con sus padres, o ni siquiera en Lora.
- Consta que Ramón nació y probablemente residió de forma continua desde su niñez en Madrid con María Dolores (quien permaneció soltera) y compartiendo techo ambos con Hilarión Eslava.
- A lo largo de su vida en Madrid, Hilarión fue una presencia constante y material en la vida de Ramón.

No es preciso hacer una gran extrapolación para concebir una explicación lógica y sencilla de todos estos hechos: Una posible paternidad de Hilarión Eslava, que habría tenido que ser ocultada debido a su condición de clérigo, dados además su reconocida fama en Sevilla y el estado civil de la madre. La relación, evidentemente con María Dolores Rufin, habría producido dos hijos varones, Federico y Ramón. A Dolores la podría haber conocido Eslava a través de su hermano Juan Rufin, antiguo colegial en San Isidoro y discípulo de Hilarión. Al nacer Federico, Carlos y Amparo Rufin acudieron a Sevilla y se hicieron pasar por padres legítimos del niño para salvar el honor familiar. El hecho de que residieran ya desde hacía tiempo en Lora del Río, alejados geográficamente del resto de la familia y sin hijos propios proporcionaba una conveniente coartada: de cara a familia y conocidos en Sevilla hubieran



podido alegar que por motivos económicos o de alguna otra índole no podían hacerse cargo de un hijo en Lora; en Lora, nada se sabría de la trama. Juan, tío de Federico, se hizo cargo del infante hasta su trágica y prematura muerte. Hilarión no podría haberse ocupado mucho del pequeño porque esto habría dado lugar a rumores, y en el momento de nacer Federico, el maestro vivía aún en Sevilla, en una habitación del Colegio de San Isidoro, probablemente con una o dos de sus hermanas. La inoportuna situación del Maestro de Capilla, sin embargo, podría haber llegado a oídos de las autoridades eclesiásticas de Sevilla, quienes, aunque a regañadientes habían hasta entonces tolerado las actividades del maestro más allá de los muros de la Catedral, se encontraban ahora con la posibilidad de un mayúsculo escándalo. Habría tenido sentido en ese momento, a finales de 1843, por lo tanto, plantearle a Hilarión un *cambio de aires* en Madrid con la mayor celeridad y discreción posibles, permitiéndole conservar, como era además su derecho, su prebenda sevillana y ofreciéndole referencias favorables (o por lo menos no desfavorables, como se ha visto) de cara a un posible empleo en la capital. Naturalmente, nada de esto podía comentarse en los autos capitulares o, *Dios nos libre*, airearse en público.

Hilarión se trasladó a Madrid a comienzos de 1844, probablemente llevándose consigo a Dolores (o quizá estando ya ella instalada en Madrid desde poco antes). A su hijo Federico, tuvo que dejarlo con Juan; hubiera sido difícil dar explicaciones si se lo hubiera traído a Madrid, o quizás el pequeño no disfrutó de buena salud y se consideró que Sevilla sería mejor para él que Madrid. En otoño de 1844, María Dolores quedó embarazada otra vez, de Ramón. Para ocultar la verdadera paternidad del niño, se volvió a echar mano de la estrategia de hacer constar como padres legítimos a Carlos y Amparo Rufín, nuevamente venidos desde Lora para el bautizo de la criatura y posteriormente vueltos a desaparecer. Ramón permaneció en Madrid bajo el cuidado de Hilarión y Dolores, quienes lo trataron como los padres que en realidad deben haber sido. El testamento de Eslava de 1849 habría sido una forma de asegurarles la subsistencia a sus hijos, como quedó corroborado años después. Es también interesante, dadas las circunstancias, que Hilarión lograra

llevarse el secreto a la tumba. O quizá llegó a mencionarse a *sotto voce* en los pasillos del Palacio Real, pero en la escandalosa corte de Isabel II, la situación habría pasado prácticamente desapercibida y, con el tiempo, fue convenientemente olvidada. De todas formas, es hecho bien conocido en Sevilla que por lo menos otro Maestro de Capilla y canónigo sevillano posterior a Eslava (cuyo nombre, a falta de pruebas documentales, permanece aquí en el anonimato) dejó también descendencia. No se trataba, por tanto, de una situación particularmente inusual.

En el caso de Hilarión, y por obvias razones, no existe una certeza absoluta en cuanto a su relación con María Dolores Rufín, o sobre su descendencia, que habría sido considerada ilegítima; sólo indicios, aunque en conjunto, como se ha descrito, parecen bastante convincentes. Ninguno de sus biógrafos recientes más importantes —Leocadio Hernández Asuncce, José Luis Ansorena o José López-Calo [1][2][36], los tres, por cierto, sacerdotes— hacen mención de su posible paternidad, o ponen en duda la vocación religiosa del maestro. En un sentido amplio de dedicación personal a la Iglesia, es evidente, por lo que de él se conoce, que Hilarión cumplió con genuina fidelidad. Por otra parte, llaman la atención comentarios sobre Eslava como los que hace Ansorena sobre la vida sacerdotal del maestro [1]: «Como proclamador de la palabra de Dios, Don Hilarión no ejerció su sacerdocio, estrictamente hablando», aunque el biógrafo aduce como motivos su falta de estudios teológicos y la costumbre de que la predicación fuera en su tiempo una tarea principalmente encomendada a canónigos magistrales o predicadores. De lo que no hay duda es del profundo y constante amor de Hilarión por la música. Y de que la Iglesia ciertamente le abrió el camino para ver realizada esa vocación; en su momento, el único camino del que él pudo disponer.

### Unas palabras sobre la controvertida cuestión del celibato eclesiástico

El celibato en la Iglesia Católica y en particular en la Iglesia española<sup>129</sup> es una cuestión compleja y aún hoy repleta de opiniones de todos los tintes. Para los lectores poco familiarizados con el tema de la (no tan inusual) existencia de descendencia natural entre miembros del clero católico y de su tratamiento social en España, puede ser útil añadir aquí algo de contexto.

En el mismo siglo XIX, en el apartado sobre la ciudad de Sevilla de su libro de viajes publicado en 1855, el autor inglés Richard Ford dedica casi una página entera a una sarcástica descripción del clero hispalense en relación con este tema [203]. Incluye, como sería de esperar, la jocosa rima popular sobre la sevillana calle de los Abades, donde solían residir muchos de los canónigos de la Catedral—

«En la calle de los Abades,  
todos han tíos y ningunos padres.»

y su variante,

«Los canónigos, madre, no tienen hijos,  
los que tienen en casa, son *sobrinicos*.»

Y por si quedara alguna duda, el viajero inglés añade con sorna: “*The Pope might deny his clergy wives and children, but the devil provided them with housekeepers and nephews.*”<sup>130</sup>

Se ha sugerido que este tipo de comentarios, formulados sobre todo por cronistas extranjeros en sus frecuentemente arrogantes y superficiales impresiones de viaje por la

---

<sup>129</sup> Definido por la Iglesia de Roma principalmente como la disciplina o norma (aunque *no* dogma) que exige que sus ministros consagrados no puedan ser personas casadas, añadiéndose por extensión, y en general, la abstinencia sexual. El celibato, como institución canónica, fue establecido en los dos concilios de Letrán; el primero, en 1123 y el segundo en 1139, siendo posteriormente defendido en el Concilio de Trento, entre 1545 y 1563.

<sup>130</sup> «El Papa podría denegar a su clero esposas e hijos, pero el diablo les proporcionó gobernantas y sobrinos.» (*Trad. del autor*)

Península Ibérica en esa época, son, como mínimo, exageraciones, o parte de una implacable *leyenda negra* propagada por los enemigos de la Iglesia Católica y de España. Con humildad, sin embargo, hay que reconocer que, como en todo tema tan polémico, detrás de observaciones tan desmedidas como las de este viajero se esconden también verdades, y que la existencia de descendencia entre un clero supuestamente célibe es una realidad histórica manifiesta y no poco frecuente en la Iglesia española desde tiempo inmemorial [204].

La tensión entre la naturaleza humana y la vida sacerdotal, y la intransigencia (justificada o no) de la Iglesia han sido tratadas entre muchos otros, por el escritor e intelectual sevillano de origen hispano-irlandés y contemporáneo de Eslava, José María Blanco White (José María Blanco y Crespo, 1775-1841)<sup>131</sup>, cuya controvertida opinión sobre el tema, escrita hace ya casi 200 años, podría ser interesante ofrecer aquí, por lo menos como exposición de la realidad en la que le tocó vivir a Hilarión [205]:

---

<sup>131</sup> Aunque poco conocido en su España natal, Blanco White fue una personalidad destacada en la vida intelectual, política y religiosa de su momento. Fue consagrado en su juventud como sacerdote católico. De firmes creencias liberales, se afincó desde 1810 en Inglaterra e Irlanda, aunque no dejó por ello de escribir sobre su España natal. Abogó contra la esclavitud y por la independencia de las colonias americanas. Se convirtió al anglicanismo en 1827 y al unitarismo en 1834.

*"(...) It is, indeed, impossible for anyone, brought up in this country, to form even a tolerable notion of the influence which the religion of Spain exerts in modifying the moral views and sentiments of its inhabitants. Were it consistent with delicacy to detail the effects of that horrible law, which not only enforces celibacy on the clergy, but forbids their recovering their liberty by resigning their office, it might be proved to demonstration, that wherever such a law does exist, the standard of morality must suffer a certain debasement, even in the minds of those who (as in the case in question) might be held up as patterns of purity in their own conduct. There is not, there cannot be, a Spaniard, high or low, clergyman or layman, ignorant of the fact, that the celibacy of the clergy must be kept up at a certain loss of virtue in the country. None are more conscious of this fact than the clergy, both from their own experience, and from their accurate knowledge of other people's lives, which they acquire through confession. Can all of them be supposed to abet this source of immorality, from an indifference to its evils? It would be unfair to charge so many people, indiscriminately, with a deliberate feeling of that kind; but the practical result (so far as the influence of public opinion is concerned) is the same as if they fully consented to the existence of such a state of morals. I will give one proof of the state of feeling prevalent among the purest and most irreproachable persons in my unfortunate country: that proof is contained in the fact, that jokes upon the celibacy of the clergy are considered unobjectionable, provided they do not go beyond general insinuations against the supposition that the ecclesiastical law is or can be strictly observed, provided those insinuations are expressed without alarming delicacy. My mother (must I repeat that I never knew a higher model of female conduct?) —my own mother used to repeat the well-known saying of an old bishop to those that came to him for orders. Those who had received what are called Minor Orders, which do not bind to celibacy, the good-humoured prelate dismissed with this advice: "Beware of them." (You must recollect that the Spanish pronoun admits a feminine termination. The bishop's words, in Spanish, were: Guárdate de ellas.) When candidates had*

*been ordained sub-deacons, he altered the words of the advice into "Que ellas se guarden de ti": "Let them beware of you." The holy Roman Catholic Church practically sanctions the bishop's advice. Can, then, her fallible subjects pretend to improve upon her views and practice? The celibacy of the clergy (they say to themselves) must be necessary, since the church supports it. It is, indeed, the cause of a certain portion of moral evil: let every individual avoid it as well as he can. Suppose he falls, he will probably recover soon from his error: after all, the evil is accidental; the advantages to the church are permanent."*<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> «(...) Es, en verdad, imposible para cualquiera, educado en este país, formarse siquiera una noción pasable de la influencia que la religión de España ejerce en el desarrollo de los puntos de vista morales y en los sentimientos de sus habitantes. Si con delicadeza se fueran a detallar los efectos de esa horrible ley, que no sólo impone el celibato al clero, sino que les prohíbe a sus miembros recobrar su libertad renunciando a su cargo, podría demostrarse que dondequiera que exista tal ley, el estándar de moralidad tiene necesariamente que sufrir una cierta devaluación, incluso en las mentes de aquellos que (como en el caso en cuestión) podrían ser considerados como patrones de pureza en su propia conducta. No hay, no puede haber, español, alto o bajo de estamento, clérigo o laico, capaz de ignorar el hecho de que el celibato del clero sólo puede mantenerse con cierta pérdida de virtud en el país. Nadie es más consciente de este hecho que el clero mismo, tanto por su propia experiencia como por su conocimiento exacto de la vida de otras personas, que adquieren a través de la confesión. ¿Se puede suponer que son todos ellos cómplices de esta fuente de inmoralidad, por una simple indiferencia a sus males? Sería injusto acusar indiscriminadamente a tanta gente de un sentimiento intencionado de esa naturaleza; pero el resultado práctico (en lo que se refiere a la influencia de la opinión pública) es el mismo que si consintiesen plenamente la existencia de tal estado moral. Puedo ofrecer una prueba del estado de ánimo que prevalece entre las personas más puras e irreprochables de mi desdichado país: esa prueba está contenida en el hecho de que los chistes sobre el celibato del clero se consideran fuera de toda objeción siempre que no vayan más allá de vagas insinuaciones contra la suposición de que la ley eclesiástica debe o puede ser cumplida, y siempre que esas insinuaciones se expresen sin una alarmante delicadeza. Mi propia madre

No pretende ser en absoluto la inclusión este texto un ataque a la legitimidad o a la práctica del celibato dentro de la Iglesia. Pero lo que sí está claro es que las faltas al celibato sacerdotal han sido en España tema escabroso, silenciado e intocable —y oprobioso para los descendientes— hasta tiempos muy recientes. Como ejemplo, y para concluir, Carlos Rufín Nieto (1908-2004), el más joven entre los probables nietos de Eslava y abuelo paterno de este autor, funcionario público en tiempos del régimen del general Franco entre 1939 y 1975, jamás reconoció abiertamente a nadie (ni a su propia familia) su casi segura relación consanguínea con Hilarión, a pesar del indiscutible parecido físico que guardaba con él, los frecuentes rumores que circulaban entre sus hermanos sobre el «tema Eslava» y el retrato al óleo de don Hilarión que durante muchos años colgó en un lugar prominente de su casa. Llegó incluso a corresponderse por propia iniciativa con José Luis Ansorena tras la publicación en 1978 de la monografía de Eslava [1], ofreciéndole una detallada relación sobre su padre, Ramón Rufín y Valdés como heredero material de Eslava, pero sin en ningún momento atreverse a hacer mención alguna de su posible parentesco con el maestro o con Dolores Rufín [206]. ¿Hipocresía? ¿Miedo al rechazo social? ¿Pérdida de oportunidades en su trabajo? Probablemente, un poco de todo. Eran los tiempos que corrían...

---

(¿debo recalcar que nunca conocí un modelo más elevado de conducta femenina?) —mi propia madre solía repetir el conocido dicho de un viejo obispo a quienes acudían a él para recibir sus órdenes. A los que habían recibido las llamadas Órdenes Menores, que no obligan al celibato, el prelado, de buen humor, los despedía con este consejo: “Guárdate de ellas” (recuérdese que el pronombre español admite una terminación femenina). Cuando los candidatos habían sido ordenados subdiáconos, alteraba las palabras de su consejo por “Que ellas se guarden de ti”. La santa Iglesia Católica Romana prácticamente sanciona el consejo del obispo. ¿Pueden, entonces, sus sujetos falibles pretender ser mejores aún en la práctica? El celibato del clero (se dicen entre ellos) debe ser necesario, ya que la Iglesia lo apoya. Es, de hecho, la causa de una cierta parte del mal moral: que cada individuo lo evite lo mejor que pueda. Y en el caso de que cayera, probablemente se recuperará pronto de su error: después de todo, el mal es accidental; las ventajas para la Iglesia son permanentes.» *(Traducción del autor)*





Callo	Nombre y apellido	Edad	Sexo	Profesión	Estado	Notas
21	Juan Antonio García	52	Varón	Seguro	Lora	28
22	Ante. Fern. González	26	Varón	Tabernero	Barcelon	1
23	Manuel Rodas	54	Varón	Abogado	Sto. Cruz	1
	José Rodas	80	Mujer	Seco	Mudela	70
		110	Varón			18
24	Carlos Rufin Lugo	34	Varón	Sastre	Barcelon	8
	María del Rosario Valdés	32	Mujer			10
	Federico Rufin	28	Varón			10
	Ramón Rufin	21	Mujer			10
	Valdés	25	Mujer			10
	José María de la Cruz	18	Mujer	Seguro	Barcelon	2 mo.
25	Francisco de la Cruz	58	Varón	Seguro		
	María de la Cruz	26	Mujer			
	José	10	Varón			
	José	7	Varón			
	Benito	7	Varón			
	Manuel	5	Varón			
	Concepción	3	Mujer			
	Rosario	1	Mujer			
	María de la Cruz	31	Mujer			

Padrón municipal de habitantes de Lora del Río (provincia de Sevilla) de 1847, Archivo Municipal de Lora del Río, Caja 110. Cortesía del Ayuntamiento de Lora del Río. En este padrón aparecen como residentes en Lora del Río desde 1839 Carlos Rufin Lugo y su esposa María del Rosario Valdés, los supuestos padres de Federico y Ramón Rufin y Valdés, quienes sin embargo no se encuentran mencionados en este registro. En ese momento, el matrimonio residía en la calle Roda de enmedio 24 de Lora, en donde mantenían un taller de sastrería.

Número 2174

SEVILLA.—Nacimiento de Federico llamado Federico  
 El día 16 mes de Agosto de 1843 años en la hora de la tarde  
 en la calle de Marmolejo  
 de legítimo matrimonio

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
D. <u>Carlos Rufin</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>
D. <u>Maria del Amparo Valdés</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>

Abuelos paternos.

D. <u>Juan Rufin</u>	<u>P. de Huelva</u>	<u>Cádiz</u>
D. <u>Maria del Rosario</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>

Abuelos maternos.

D. <u>José Valdés</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>
D. <u>Rosario Rodríguez</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>

Se bautiza en la parroquia de San Isidoro

Partida de nacimiento de Federico Rufin y Valdés, Archivo Municipal de Sevilla. Constan como padres Carlos Rufin y su esposa María del Amparo Valdés. La fecha y lugar de nacimiento se indican como 16 de agosto de 1843, en la calle Marmolejo nº5 (Parroquia de San Isidoro) de Sevilla.

Número 2175

SEVILLA a 29 de Diciembre de 1849 años  
 Hoy ha muerto Federico natural de Sevilla  
 de edad de 6 años  
 su estado soltero  
 de profesion no tiene  
 su enfermedad no tiene  
 Testamento no tiene  
 Vivía en Calle del Principe nº 2  
 Se ha enterrado en San Isidoro

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
D. <u>Carlos Rufin</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>
D. <u>Maria del Amparo Valdés</u>	<u>Sevilla</u>	<u>Sevilla</u>

B. Ribera  
 cura

Partida de defunción de Federico Rufin y Valdés, Archivo Municipal de Sevilla. Aparecen como padres Carlos Rufin y María del Amparo Valdés. La fecha y lugar del fallecimiento se indican como 29 de diciembre de 1849, en la calle del Príncipe nº2 de la ciudad de Sevilla, domicilio de Juan Rufin, hermano de Carlos y María Dolores.

San Andrés de Madrid, sede de la parroquia de San Andrés de Madrid  
nuestro obispo



Rufín y Valdés



Rufín y Valdés

En la villa de Madrid, en primera de Agosto  
de mil ochocientos cuarenta y cinco; Yo D. Gregorio  
Martínez de la Torre, Obispo de la Iglesia parroquial de San Andrés de esta villa,  
he, bastante solemnemente en ella a' un niño, que  
nació en el día veinte y nueve de Julio, a' las ma-  
ñe y media de la mañana y le puse por nombre  
Ramón, Felipe, de la Santa Trinidad, hijo legí-  
timo de D. Carlos Rufín, natural de San Lucas  
de Barrameda, y D. María del Amparo Rodríguez,  
natural de la Ciudad de Sevilla, que viven en la  
del Hermincladus al veinte y seis, más por su ma-  
dama a D. Juan y D. María del Rosario  
Luján, naturales de San Lucas de Barrameda, co-  
munes de Cádiz, y por la matrona de D. Jose  
y D. María del Amparo Rodríguez, naturales  
de la aporada de Sevilla; fue madrina D.  
María de los Olivos Rufín, a' quien advierte  
el parentesco espiritual y de una obligación y más  
por los padrinos Gregorio Martínez de la Torre  
Rodríguez y Felipe D. José Martínez de la Torre  
corresponden con su original a' que me remite.

A. H. N.  
UNIVERSIDAD

Copia manuscrita compulsada en 1870 de la partida de  
bautismo de Ramón Rufín y Valdés. Original fechado a 1 de  
agosto de 1845, emitido por la iglesia parroquial de San Andrés  
de Madrid. Cortesía familia Rufin



Iglesia de San Andrés Apóstol, en *La Ilustración - Periódico Universal*, Madrid, Tomo I, Núm. 28, 8 de septiembre de 1849, pág. 5. Imagen en dominio público.

LEY DE 3 DE FEBRERO DE 1855.

## IMPADRONAMIENTO GENERAL

### DE LOS HABITANTES DE MADRID EN 1.º DE ENERO DE 1855.

#### ADVERTENCIAS.

1.ª Las respectivas Alcaldes de Barrio entregarán en todas las habilitaciones las hojas en Folios, y las recogerán á las veint y cuatro horas siguientes.

2.ª El rubrico de familia, ó el que haga su valor, firman la matricula en el lugar designado en la misma, y será personalmente responsable de las falsas que contenga.

3.ª La matricula de cada cuarte ha de comprender todas las personas que en el habitar el día 1.º de enero del corriente año, y los individuos de la misma familia que con cualquier motivo se hallaren ausentes temporalmente.

4.ª La informacion de las personas ocupará por el cabeza de familia: apellido á él, la mujer, hijos, parientes, no parientes, criados domésticos y otros que habitan en el mismo cuarte, exponiendo las relaciones que existen á cada cual con el cabeza de familia, entre sí, y el de mujer, hijo, primo, hermano, criado, etc., y en cada una de las columnas de observaciones y columnas de los nombres y apellidos.

5.ª Cuando el suceso lo merezca por poco tiempo, será inscrito en la relación con nota de suceso, que se pondrá en la misma columna de los nombres y apellidos.

6.ª Si la sucesión la sufre el jefe ó individuo en otro punto dividido de otro domicilio, bodega ó la biblioteca, ó otros ocupaciones, aplicará en relación á al aprendizaje de algun arte ó oficio, será expuesto en la misma columna, con la nota de suceso, exponiendo del punto en que se halla, y en que suceso á objeto.

7.ª Los que residen en Madrid pero que después de otro pueblo, por tener en él una alquería y cualquier propiedad, ó por estar bajo la potestad de su padre, y vecinos del mismo pueblo, ó por ser hijo sufre de viuda, vecinos de aquel pueblo, ó por no tener en dicho localidad en Madrid, serán inscritos con sujeción, en la columna de observaciones del punto de que dependen, y rasan de la dependencia.

8.ª Las ocupaciones representará en las columnas respectivas. 1.º El punto de su nacimiento y el estado á quien que pertenecen: 2.º Si tienen localidad en esta Corte, ó si están matriculados en las comarcas respectivas, si lo están individualmente ó con toda su familia, y 3.º La profesión, oficio ó industria que ejercen.

9.ª En la columna de profesión, oficio ó ocupación, se representará el que ejercen: en oficio, si es maestro, oficio á aprendiz; si conserje ó en la clase de su comercio; si empleado, la oficina ó establecimiento público á particular en que lo sea.

DISTRITO DE \_\_\_\_\_ BARRIO DE \_\_\_\_\_ Calle de *Noblejas*

Casa número *3* Cuarto *3.º* Inquilino *D. Mariano Eslava*

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL SUCESO.		Lugar del nacimiento con expresion del pais por donde fuere.		VECINDAD.	Tiempo de residencia en Madrid.	ESTADO.	Profesion, oficio ó ocupación.	OBSERVACIONES.
	Día.	Año.	Pueblo.	Provincia.					
<i>Mariano Eslava</i>	<i>21</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>12 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Alcalde de familia</i>	
<i>Rita Eslava</i>	<i>16</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>16 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Esposa de Mariano Eslava</i>	
<i>Dolores Rufin</i>	<i>15</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>12 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Hija de Mariano Eslava</i>	
<i>Manuela Eslava</i>	<i>23</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>9 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Hija de Mariano Eslava</i>	
<i>Gregoria Villa</i>	<i>21</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>2 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Esposa de Mariano Eslava</i>	
<i>Serafina Eslava</i>	<i>21</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>2 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Hija de Mariano Eslava</i>	
<i>Manuela Eslava</i>	<i>21</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>2 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Hija de Mariano Eslava</i>	
<i>Manuela Eslava</i>	<i>16</i>	<i>1846</i>	<i>Segovia</i>	<i>Castilla</i>	<i>Vecinal</i>	<i>2 años</i>	<i>Vecinal</i>	<i>Hija de Mariano Eslava</i>	

Padrón municipal de habitantes de Madrid, fechado 1 de enero de 1855; datos pertenecientes a la calle Noblejas nº3, tercer piso (o «cuarto»), Archivo de Villa, Madrid, sig. 1-81-9. Hilarión Eslava aparece como inquilino y cabeza de familia. Su firma se puede distinguir al fondo, hacia la derecha de la imagen. Conviniendo con él aparecen su sobrino Bonifacio Sanmartín (Eslava), Dolores Rufin y Lugo («ama de gobierno»), Ramón Rufin y Valdés («sobrino de D<sup>a</sup> Dolores»), la hermana de Eslava, Serafina, y sus hijas Rita y Manuela, las tres residentes en Cuéllar (Segovia) —se puede suponer que entonces de visita en Madrid— y Gregoria Villa, empleada doméstica.



Facultad de <u>Derecho</u>	CURSO DE 1866 A 1867
ASIGNATURAS.	
<u>Historia de los</u>	<u>D. Ramón Rufín y</u>
<u>63 Procedimientos</u>	<u>Valdés</u>
<u>75 Disciplinas eclesiásticas</u>	natural de <u>Madrid</u>
	provincia de <u>D.</u> de
	<u>27</u> años de edad, solicita
	matricularse en las asignaturas expresadas
	al margen, mediante el pago de los
	derechos marcados en el Reglamento
	Vive calle <u>San Quintín</u>
	núm. <u>8</u> cuarto <u>3º</u>
	y su fiador D. <u>Hilarión Eslava</u>
	<u>Eslava</u>
	calle <u>D.</u>
	núm. <u>11</u> cuarto <u>11</u>
	Madrid <u>21</u> de <u>Setiembre</u> de 1866
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> A. H. N. UNIVERSIDADES </div> 4696/13	
FIRMA DEL FIADOR:	FIRMA DEL ALUMNO:
<u>Hilarión Eslava</u>	<u>Ramón Rufín y Valdés</u>

Matrícula universitaria de Ramón Rufín y Valdés, Facultad de Derecho, Universidad Central, curso de 1866-67. La dirección de Ramón se cita como calle San Quintín nº8, piso 3º, la residencia en esa época también de Hilarión Eslava y Dolores Rufín, de acuerdo con el padrón municipal de habitantes de Madrid de 1866 (Archivo de Villa, sig. 5-107-4). Al fondo a la izquierda aparece la firma Eslava como fiador. Cortesía familia Rufín.

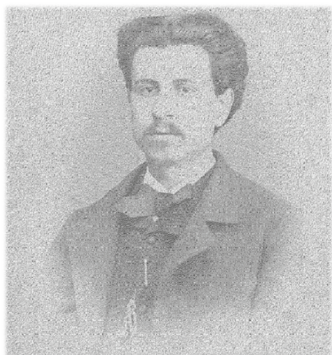
14.<sup>a</sup> A mi ahijada Maria Encarnacion Cortés  
hago donación de mi Tratado de Armonia y  
su abreviado, y de las dos partes del Museo  
Orgánico, con todas las láminas y propiedad  
de dichas obras, con el objeto de que si por  
desgracia tuviere que abandonar la carrera  
teatral antes de formar capital, tenga ese pe-  
queño recurso. Asimismo, que si llega a formar ca-  
pital, encargo a ella que reparta en limosnas  
la parte que le parezca de los productos de mis  
obras en memoria mía y en sufragio de mi  
alma. Se darán también a ella todas las opera-  
italianas para canto y piano y libretos de todas  
las que puse.

15.<sup>a</sup> A mi ahijado Ramon Rufin y Valdés,  
como prueba del singular afecto que le profeso,  
le dejo y dono todo el remanente que resulta  
en dinero y en efectos, la propiedad de todas mis  
obras, (exceptuandose el tratado de Armonia y el  
Museo), publicaciones, papeles, libros, muebles  
y enseres de toda clase, que puse. La donación  
que le hago de mis obras publicadas, es con la  
condición de dar a su tia D.<sup>a</sup> Dolores Rufin y  
Lugo doce d. diarios por todo el tiempo que  
ella viva.

16.<sup>a</sup> Habiendo comprado una casa en Ara-  
vaca después de  
go que a mi falle

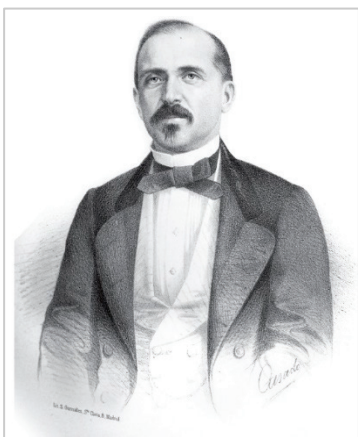
<sup>cuatro mil quinientos y cinco</sup> 3  
mi ahijado D. Ramon Rufin, a condición de que,  
si su tia D.<sup>a</sup> Dolores quisiera vivir en ella hasta  
su muerte, pueda hacerlo, disfrutando de las ha-  
bitaciones y enseres que ella necesitase. Esto se  
entienda en el caso de no haber necesidad de ven-  
der la casa para el pago de todo lo que se  
dispone en estas instrucciones.

Memoria testamentaria manuscrita de Hilarión Eslava (extracto)  
con fecha de 29 de enero de 1877 como complemento al  
testamento del 6 de noviembre de 1865. En estas instrucciones  
aparecen Ramón Rufín y Valdés y Dolores Rufín y Lugo como  
importantes beneficiarios. Archivo Histórico de Protocolos de  
Madrid, Tomo 33572, folios 4034v y 4035r.



Ramón Rufín y Valdés [foto, ca. 1865]. Cortesía familia Rufín.

Carlos Rufín Nieto, hijo de Ramón Rufín y Valdés y abuelo de este autor [1928]. Cortesía familia Rufín.



Antonio Romero y Andía, grabado de José Casado del Alisal, litografía de S. Gonzalez, Madrid [1860]. Retrato publicado en el *Método completo de clarinete de Romero*, 2ª edición, Madrid. En dominio público. Antonio Romero, conocido músico y amigo íntimo de Hilarión Eslava, fue fideicomisario y ejecutor de las últimas voluntades de Hilarión Eslava.



Joseph Blanco White [ca. 1837], grabado de F.C. Lewis, cortesía National Portrait Gallery, Londres. Este controvertido escritor y pensador sevillano con raíces angloirlandesas fue un enconado crítico de la Iglesia Católica y del retraso social en que se encontraba la España de su época.



## VII. UN NUEVO COMIENZO

### Madrid, villa y corte

Las primeras noticias documentales sobre la existencia de Madrid datan del siglo IX, como pequeña fortaleza o asentamiento en la España musulmana («Mayrit» o «Magerit»). Tras su conquista por el rey Alfonso VI de León en el año 1085, Madrid pasó a ser una modesta villa castellana, hasta su conversión en capital del Reino por Felipe II en 1561. El auge del imperio de los Austrias durante el siglo XVI y comienzos del XVII y la gradual centralización del poder y de sus instituciones administrativas, reforzada con la llegada de los Borbones en el siglo XVIII, contribuyeron a la rápida transformación de la villa de Madrid en una de las más importantes capitales de Europa.

En el momento de establecerse Eslava en Madrid en 1844, su población se habría situado en unos 200.000 habitantes [176][207]. Madrid comenzaba por entonces a experimentar un fuerte crecimiento, la ciudad apenas contenida ya por su desfasada Cerca de Felipe IV<sup>133</sup>. A la muerte de Hilarión en 1878, la población de la capital había superado los 400.000 habitantes. Hoy, la ciudad cuenta con más de 3.300.000 habitantes, constituyendo el mayor núcleo urbano de España [8].

El final de la década de 1840, además de crecimiento, proporcionó a Madrid sustanciales mejoras en el trazado y ampliación de sus calles, alcantarillado, la introducción del alumbrado de gas en 1847 y el comienzo en 1848 de estudios para la traída de aguas a la ciudad, que culminarían con la

---

<sup>133</sup> Construida en 1625 por orden del rey del mismo nombre, la Cerca de Felipe IV fue la tercera y última de tres «cercas» o muros que sucesivamente circundaron a la ciudad hasta 1868. Su propósito principal era controlar el tráfico de personas y mercancías y asegurar el cobro de impuestos, pero tuvo también el efecto de constreñir el crecimiento urbano. La Cerca de Felipe IV habría aproximadamente lindado con los actuales distritos de Chamberí y Salamanca por el norte, Arganzuela por el sur y Moratalaz por el este, bordeando al oeste el cauce del río Manzanares. Contaba con cinco puertas principales («puertas reales») y 14 portillos o puertas menores. De las cinco puertas reales sólo se conservan hoy la de Alcalá y la de Toledo.

construcción del Canal de Isabel II (o Canal de Lozoya), trabajos iniciados en 1851 y finalmente concluidos en 1858. En 1851 fue inaugurada la línea de ferrocarril de Madrid a Aranjuez (la segunda de la España peninsular, tras la de Barcelona-Mataró, en 1848), obra impulsada por el influyente banquero, especulador y político José María de Salamanca y Mayol (1811-1883), marqués de Salamanca<sup>134</sup> [208].

### El Palacio Real

Con el traslado de la corte a Madrid en el siglo XVI, la residencia de la familia real española fue fijada en el Real Alcázar, sede de un antiguo castillo cristiano, erigido a su vez sobre una fortificación que databa del periodo musulmán. El edificio había sido considerablemente ampliado a partir de 1537 por el emperador Carlos I<sup>135</sup> y por su hijo Felipe II y lo fue nuevamente por el nieto de este último, Felipe IV, en la primera mitad del siglo XVII, para adaptarlo a las necesidades de su función. Felipe V, proclamado primer rey de la Casa de Borbón española en el año 1700, continuó utilizando el Real Alcázar como sede de su corte hasta que, en diciembre de 1734, el edificio sufrió un devastador incendio que lo redujo a escombros. Como consecuencia del siniestro se perdieron, además de centenares de obras de arte y otros tesoros, la totalidad de la llamada Papelera de Música de la Real Capilla

---

<sup>134</sup> Este brillante y a la vez pintoresco personaje de la España del siglo XIX fue uno de los máximos exponentes de los extremos de corrupción y tráfico de influencias a los que llegó la clase dirigente española de esa época, incluidos generales, políticos y miembros de la Casa Real, destacando entre estos últimos de forma particular y descarada María Cristina de Borbón (la ex-Reina Gobernadora) y su segundo marido, Fernando Muñoz Sánchez, duque de Riánsares. José de Salamanca hizo su fortuna principalmente en la banca, ferrocarriles y negocios inmobiliarios. Entre 1846 y 1851 fue también propietario y empresario del madrileño Teatro del Circo, en el que Eslava con anterioridad había estrenado algunas de sus obras.

<sup>135</sup> Más exactamente, Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico.

— la colección más importante de música sacra que existía en España hasta ese momento<sup>136</sup>.

Felipe V ordenó inmediatamente la edificación de un nuevo palacio sobre los restos del anterior. La construcción, iniciada en 1738, corrió a cargo sucesivamente de los arquitectos italianos Filippo Juvarra, Giovanni Battista Sacchetti y Francesco Sabatini. El resultado, un enorme edificio —135.000 metros cuadrados y 3.418 habitaciones— en su conjunto, de estilo barroco italiano tardío, es el mayor palacio de Europa occidental y uno de los más grandes de mundo. El primer monarca que habitó el nuevo Palacio Real fue Carlos III (hijo de Felipe V), a partir de 1764, aunque ni él ni, más adelante, su hijo y sucesor Carlos IV permanecían habitualmente en él más de dos meses al año, compartiendo residencia con los otros reales sitios de El Escorial, Aranjuez y La Granja [211]. El último monarca que ocupó el Palacio Real fue Alfonso XIII, hasta su partida al exilio en 1931. En la actualidad, el Palacio se encuentra abierto al público y solamente se usa oficialmente de forma extraordinaria en grandes solemnidades de estado.

Tras algo de vacilación por parte de los arquitectos del nuevo Palacio Real, la Real Capilla fue finalmente situada junto a la fachada norte del edificio. El diseño, con su característica cúpula, fue obra en 1749 del arquitecto español Ventura Rodríguez. Los trabajos se concluyeron en 1759. El órgano de la Capilla, que desde su instalación en 1778 se ha conservado prácticamente en su estado original y es hoy considerado instrumento de gran valor histórico y musical, fue obra de los organeros españoles Leonardo Fernández Dávila y Jorge Bosch Bernat-Veri [212].

---

<sup>136</sup> Como se expondrá aquí con mayor detalle más adelante, uno de los méritos más importantes de Hilarión Eslava fue su labor de recuperación y documentación más de un siglo después de parte de este patrimonio perdido, originalmente disperso por toda la geografía española. Con este trabajo, recogido principalmente en su *Museo Orgánico* y su *Lira Sacro-Hispana*, Eslava ayudó a dar a conocer a los más notables compositores hispanos de música sacra entre 1500 y 1850, y contribuyó a sentar las bases de la musicología española moderna [209][210].

Por su lado este, el Palacio Real limita con la Plaza de Oriente. Esta gran plaza, inicialmente creada durante el reinado de José Bonaparte a comienzos del siglo XIX, fue ampliada en las décadas siguientes para acomodar el nuevo Teatro Real, concluido tras muchas vicisitudes y retrasos durante el reinado de Isabel II, en 1850<sup>137</sup>. Como parte del proceso de remodelación de la plaza, y usando terrenos expropiados en 1842 al convento de La Encarnación, se creó en el lado norte de la Plaza de Oriente la calle de San Quintín, en donde residiría Hilarión años después y en donde acaecería su muerte.

### La España isabelina entre 1845 y 1851

El fin de la regencia de Espartero y la accesión de una adolescente Isabel II al trono en noviembre de 1844 con el apoyo de la férrea mano del exmilitar y nuevo presidente del gobierno, Ramón María Narváez y Campos (1799-1868), proporcionaron a España un periodo de relativo orden, aunque no necesariamente estabilidad política. Representando un liberalismo moderado, Narváez, «el espadón de Loja» (así llamado por la dureza de sus actuaciones represivas y su localidad de origen —Loja, Granada), asumió la presidencia del gobierno de forma intermitente en siete ocasiones entre 1844 y 1868, cuatro de ellas entre 1844 y 1851.

En 1845 se aprobó una nueva Constitución, reemplazando a la anterior de 1837. Entre otros cambios, la nueva Constitución declaraba oficialmente a la nación española como «católica, apostólica y romana», e imponía la obligación del Estado a mantener el culto y al clero. Por otra parte, el proceso de desamortización de los bienes de la Iglesia se vio frenado, y la mayoría de las propiedades no vendidas fueron devueltas. Estas acciones por parte del gobierno

---

<sup>137</sup> Para la solemne inauguración del Teatro Real por la reina Isabel II, en el día de su cumpleaños, el 19 de noviembre de 1850, se programó, *come no*, una ópera de Gaetano Donizetti, *La Favorita* [132]. Esta ópera dramática trata (con grandes libertades) de las relaciones del rey Alfonso XI de Castilla con su amante, Leonor de Guzmán, padres naturales de Don Fadrique, cuyo asesinato por Pedro el Cruel (su hermanastro) fue el tema escogido por Eslava para su tercera y última ópera, *Pietro il Crudele* (ver Capítulo V).

contribuyeron en gran medida a limar asperezas en su relación con la Iglesia, dañada por las acciones de previos gobiernos liberales. En marzo de 1851 se firmó un Concordato con la Santa Sede que, por parte de la Iglesia, legitimaba la monarquía de Isabel II y aceptaba como hecho consumado las anteriores políticas desamortizadoras. A cambio, la Iglesia recibía ciertas garantías constitucionales frente al poder civil, reclamaba la exclusividad del catolicismo como religión oficial de la nación española y afianzaba la intervención eclesiástica en la enseñanza [23][74].

El matrimonio de la joven reina en 1846 fue otro acontecimiento con significativas ramificaciones políticas, en este caso dentro y fuera de España. Una de las primeras candidaturas como posible marido de Isabel había sido la de Carlos Luis de Borbón y Braganza (1788-1855), conde de Montemolín, pretendiente carlista a la corona tras la abdicación de su padre, Carlos María Isidro, en 1845. Sin embargo, su insistencia de en un papel de mayor protagonismo que el de simple rey consorte y la oposición acérrima de los liberales (al fin y al cabo, el carlismo continuaba representando a un reaccionario conservadurismo) deshicieron la propuesta. Hubo hasta un total de seis candidatos, pugnando en la selección intereses de las monarquías inglesa y francesa y la misma madre de la reina, quien apoyaba la candidatura de su hermano (y por lo tanto, tío carnal de Isabel), Francisco de Paula de Borbón-Dos Sicilias (1827-1892). Se impuso por fin la selección de Francisco de Asís de Borbón y Borbón-Dos Sicilias (1822-1902), primo hermano de la reina doblemente por parte paterna y materna. Esta decisión fue, como cuentan los historiadores, “más por exclusión (de los demás candidatos) que por convicción” [23]. De gesto evidentemente amanerado, probablemente homosexual y añadida su consanguineidad, Francisco de Asís de Borbón claramente distaba de ser un rey consorte ideal. Esto, y las numerosas aventuras extramaritales atribuidas posteriormente a Isabel, se convertirían en fuente constante de comentarios y chanzas sobre ambos, e incluso fundamentadas dudas sobre la paternidad de sus hijos [213]. La ceremonia nupcial de Isabel y Francisco de Asís de Borbón tuvo lugar en el Salón de Embajadores del Palacio Real el 10 de octubre de 1846. En la

misma ceremonia contrajo matrimonio también la hermana menor de Isabel, de 14 años, María Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), con un hijo del rey Louis-Philippe de Francia, Antonio de Orleans / Antoine d'Orléans (1824-1890), duque de Montpensier, un matrimonio propiciado por María Cristina y considerado como importante y controvertida concesión a los intereses franceses de ese momento<sup>138</sup>.

El fracaso del conde de Montemolín (más adelante conocido por sus adeptos como Carlos VI) en hacerse con la corona española a través de un matrimonio con Isabel II y el descontento popular con algunas de las medidas impuestas por sucesivos gobiernos moderados llevaron a una sublevación más o menos alineada con el carlismo, principalmente en Cataluña, conocida como la Segunda Guerra Carlista (1846-1849). A este conflicto se sumaron en 1848 insurrecciones populares y algunos levantamientos militares de signo progresista y republicano en Madrid y en otros puntos de España, coincidiendo con las revoluciones europeas que tuvieron lugar ese mismo año. Con anticipada dureza, un gobierno central liderado por Narváez entre 1847 y 1851 derrotó la sublevación carlista y suprimió, aunque sólo de forma temporal, el fervor revolucionario.

#### Abriendo camino (1844-1845)

Para Hilarión, ya situado en Madrid desde comienzos de 1844, el mes de agosto de ese año supuso una importante transición en su vida profesional: Su segunda ópera, *La Tregua di Ptolemaide*, estrenada el día primero de ese mismo mes en el madrileño Teatro del Circo, recibió su cuarta y última representación el día 11. La puesta en escena de esta ópera en la capital fue fruto de meses de esfuerzo y sería la última ópera de Eslava en ser presentada completa en Madrid. Tan sólo tres días después, el día 14, se hacía efectivo su

---

<sup>138</sup> Los duques de Montpensier residieron en un principio en Francia, pero con la revolución de 1848 y la proclamación en Francia de la Segunda República, se vieron obligados a trasladarse a España. Se establecieron en Sevilla, en donde, con el paso del tiempo y el genuino interés que asiduamente demostraron por la historia, las artes y las tradiciones religiosas de la ciudad, llegaron a granjearse el general afecto de los sevillanos. El duque de Montpensier se vería involucrado en el destronamiento de Isabel II en 1868.

nombramiento como Maestro Director supernumerario de la Real Capilla de Música. Se cerraba —por lo menos de una forma directa— su actividad como compositor lírico, pero con su ingreso en la Real Capilla se abrían unas puertas que a largo plazo permitirían a Hilarión ejercer una significativa influencia en la vida musical española de su momento.

Desde un principio, Hilarión Eslava parece haber mantenido una buena relación con sus más influyentes colegas en la Real Capilla, incluidos los célebres pianistas Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (1795-1855), conocido como Pedro Albéniz<sup>139</sup>, y su paisano navarro Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886)<sup>140</sup> [216]. Pedro Albéniz fue organista primero de la Real Capilla desde 1834, y desde 1837, pianista de Su Majestad. Fue con posterioridad nombrado maestro de piano de la reina Isabel II y de su hermana María Luisa Fernanda, así como profesor de piano en el Real Conservatorio de Música María Cristina. Juan María Guelbenzu ganó por oposición la plaza de organista segundo supernumerario de la Real Capilla en 1844 (al mismo tiempo que Eslava lograba su Magisterio) y fue nombrado maestro de piano de la reina madre, María Cristina. Más adelante pasaría a ser también maestro de piano del rey consorte, Francisco de Asís. En 1855 sucedió a Albéniz como organista titular a la muerte de éste.

Albéniz y Guelbenzu, al igual que otros celebrados pianistas españoles del momento, como José Miró y Anoria (1815-1878)<sup>141</sup>, Manuel Mendizábal de Sagastume (1817-1896) y Santiago de Masarnau y Fernández (1805-1882), recibieron buena parte de su formación musical en París. Esto les habría

---

<sup>139</sup> Pedro Albéniz fue hijo del también compositor Mateo Albéniz (1755-1831), pero no guarda relación familiar conocida con el gran pianista y compositor catalán Isaac Albéniz y Pascual (1860-1909). En 1855, Eslava dedicó un extenso y laudatorio artículo a la memoria de Pedro Albéniz en la *Gaceta Musical de Madrid*, publicación de la que fue Hilarión director entre 1854 y 1856 [214][215].

<sup>140</sup> Su primer apellido con frecuencia aparece escrito *Güelbenzu*, acorde con la pronunciación en castellano de este apellido y topónimo vasco.

<sup>141</sup> Con este insigne músico Hilarión se había cruzado ya en Sevilla en 1842 (ver Capítulo V).

proporcionado la oportunidad de conocer a muchas de las personalidades más importantes de la vanguardia pianística europea, encabezadas por Robert y Clara Schumann, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Friedrich Kalkbrenner y Sigismond Thalberg. La relación de Eslava con el mundillo madrileño del piano puede haberle facilitado al nuevo Maestro supernumerario de la Real Capilla conocer las más recientes corrientes musicales en Europa y acelerar su integración en la élite musical y literaria de la ciudad, como demuestra el hecho de que cuando Liszt realizó su gira española en 1844-1845, Eslava fue particularmente invitado a unirse a los homenajes que se brindaron al extraordinario pianista húngaro en la capital.

La gira ibérica de Liszt fue iniciada bajo el patrocinio del Liceo Artístico y Literario de Madrid, llevando entre octubre de 1844 y enero de 1845 al pianista a Madrid, Córdoba, Sevilla y Cádiz. De esta última ciudad pasó Liszt a Lisboa, prosiguiendo su «peregrinaje» ibérico en Gibraltar, Málaga, Granada, Valencia, para finalmente concluirlo en Barcelona, en abril. En todos sus recitales, Liszt fue entusiásticamente aplaudido, dejando un recuerdo que perduraría décadas en la memoria de los melómanos españoles<sup>142</sup>. En Madrid, Eslava y Liszt se conocieron personalmente durante el homenaje que se le dedicó a este último el 4 de noviembre de 1844 en la por entonces popularísima madrileña Fonda de Genieys [22][217]. Eslava fue uno de los invitados de honor, junto con otras figuras musicales de la época, incluidos Pedro Albéniz, Juan María Guelbenzu, Baltasar Saldoni, Sebastián Iradier, Joaquín Espín y Guillén y Joaquín Gaztambide. Cuenta el biógrafo y crítico Peña y Goñi [22] que varios de estos personajes—

«(...) estaban separados por vivas y sensibles desavenencias. Llegado el momento de los brindis y entregada una preciosa corona a Liszt, que aceptó éste

---

<sup>142</sup> Una observación interesante, pero nada sorprendente sobre la programación en las actuaciones de Franz Liszt en España es el hecho de que la mayor parte de las obras interpretadas por el pianista fueran fantasías o transcripciones sobre temas de ópera italiana. Al parecer, Liszt (correctamente) supuso que el público español no habría estado preparado para un repertorio pianístico contemporáneo más al día o más amplio [217]-[219].



con profunda emoción y gratitud, levantóse Espín y noblemente tendió los brazos a los desavenidos, que desde aquel momento quedaron ligados nuevamente por los lazos de una estrecha amistad.»

Parece dudoso que Eslava, apenas recién llegado a Madrid, hubiera podido ser partícipe en algún modo en las desavenencias de las que habla Peña y Goñi, pero el relato sugiere las estrechas y duraderas relaciones que Hilarión llegaría a mantener con este influyente grupo de músicos.

Eslava probablemente tuvo una segunda oportunidad de tratar con Liszt durante la gran recepción que se hizo al compositor en el Palacio Real el 7 de noviembre de 1844 al término del concierto organizado con asistencia de la familia real [220].

A lo largo de su vida, Hilarión generosamente acogió a familiares, amigos, músicos y paisanos suyos en su hogar. Lo hizo en Sevilla con sus hermanas Serafina y Rita y posteriormente en Madrid con su sobrino (hijo de su hermana mayor, Catalina) Bonifacio Sanmartín Eslava (1829-1904)<sup>143</sup>, al igual que lo haría con otros después. Bonifacio llegó a Madrid en 1844, a sus 14 años, con el propósito —sin duda alentado por su tío— de estudiar música. En la capital hizo estudios de violonchelo y piano bajo la tutela de Hilarión, con quien llegaría a convivir más de 10 años. Bonifacio logró con el tiempo una plaza de violonchelo en el Teatro Real y con posterioridad, en la Real Capilla. Pero su mayor contribución musical fue como editor. Bonifacio comenzó sus estudios de grabado y estampación de música hacia 1850, siendo sus primeros trabajos publicados en 1855 por la imprenta del amigo de Hilarión, Antonio Romero y Andía. En 1857, lanzó su propia empresa de calcografía con la edición de una biblioteca musical que fue muy bien recibida por el público. Durante más de 30 años, la imprenta de Bonifacio Eslava (habiendo su propietario probablemente por razones artísticas y comerciales dejado de usar su apellido paterno) llegó a editar miles de partituras dedicadas a la didáctica y a

---

<sup>143</sup> Con frecuencia el año de su muerte aparece citado erróneamente como 1882.

la música religiosa, incluidas muchas de las composiciones de su tío Hilarión, así como una gran cantidad de obras para piano, convirtiéndose en uno de los mayores editores musicales de España. Bonifacio Eslava se dedicó también a la fabricación y venta de pianos, e hizo sus pequeños pinitos como compositor. Con menos éxito, fue, en 1867-1868, editor y propietario de un semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música, la *Revista y Gaceta Musical*. La empresa editorial de Bonifacio Eslava fue absorbida en 1896 por la Casa Editorial Hernando de Madrid y a su vez en 1900 por la Casa Dotesio. El antiguo local de la imprenta situado en la madrileña calle del Arenal junto al pasadizo de San Ginés, luego comercio de pianos y en 1870 agrandado y convertido por Bonifacio Eslava en salón musical, pasó a ser un conocido teatro, que lleva su nombre y todavía perdura hoy [16][189][199][221][222].

Entrado el año 1845, y con nuevas bocas que alimentar, Hilarión se vio en la necesidad de ampliar sus ingresos —la única fuente estable de la que disponía era su escasa prebenda sevillana, suplementada por lecciones particulares de música. Afortunadamente, la situación se vio mejorada (aunque no enteramente resuelta) con la publicación en Madrid de su *Método Completo de Solfeo*, que tenía ya básicamente terminado desde 1837 (ver Capítulo IV). La primera edición, realizada por entregas, tuvo un éxito inmediato; las entregas y sus múltiples tiradas se vendían tan pronto como eran impresas. La obra, estructurada en cuatro partes con un progresivo nivel de dificultad se prestaba bien a este modelo inicial de distribución. Con posterioridad, las ediciones pasaron a imprimirse en volúmenes abarcando las cuatro partes. Otro factor que contribuyó también desde un comienzo a la popularidad del *Método* fue su venta en dos versiones: una para el instructor, con acompañamiento de piano, y la otra, sin acompañamiento, y por lo tanto más escueta y asequible, para el estudiante [84]. El método de Eslava fue adoptado oficialmente para la enseñanza general de solfeo en el Conservatorio de Madrid en 1856 o, posiblemente, incluso antes [223].

Como nota complementaria, entre los primeros educadores que apoyaron la introducción del *Método Completo de Solfeo*

se halló Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), futuro colaborador y amigo de Eslava, compositor, musicólogo, crítico y director de orquesta. Francisco Barbieri, como era conocido en el mundo de la música, había estudiado en el Real Conservatorio de Música María Cristina (Pedro Albéniz había sido su profesor de piano) y conocía a fondo el mundo del teatro y de la ópera cuando en 1845 fue contratado como maestro de Música de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca<sup>144</sup> y maestro del Liceo de esa ciudad. Aunque solamente permaneció en ese puesto un año, a juzgar por la correspondencia epistolar que mantendrían Barbieri y Eslava durante muchos años, el prestigioso apoyo brindado públicamente por Barbieri al *Método* en sus comienzos debe haber jugado un papel importante en su amplio y perdurable éxito [224].

### Una transición en la Real Capilla de Música

Otra circunstancia, fortuita en este caso, influyó significativamente en la situación profesional de Hilarión Eslava. La ya delicada salud de Mariano Rodríguez de Ledesma, maestro titular de la Real Capilla sufrió un fuerte y definitivo revés en marzo de 1845, con síntomas de una posible embolia o trombosis cerebral, cuyos efectos impidieron a Ledesma a volver a ejercer sus funciones en la Real Capilla de Música. Con su habitual carácter emprendedor y confianza en sí mismo, Hilarión comenzó gradualmente y por iniciativa propia a hacerse cargo de las funciones del magisterio. En diciembre de ese año, y tal como había hecho años antes al comienzo de su magisterio en Sevilla, Eslava preparó una detallada propuesta para la mejora de la música de la Real Capilla. Dirigida al Patriarca de las Indias, la propuesta comprendía aspectos relacionados con la calidad del repertorio musical, la ampliación de la plantilla de músicos y su grado de preparación. Incluía también un breve apartado sobre la necesidad de consolidar la papelería de música y «formar un verdadero archivo y arreglarlo con el debido orden». Aunque se ha argumentado

---

<sup>144</sup> En esta misma escuela pocos años más tarde recibiría su primera instrucción musical el notable compositor y director salmantino Tomás Bretón Hernández (1850-1923), hoy recordado principalmente por sus populares zarzuelas.

que algunas de las ideas contenidas en la propuesta pudieran no haber sido del todo novedosas, a Eslava le corresponde el mérito de haber logrado conseguir, gracias a su tesón y perseverancia, que se realizaran la mayor parte de los cambios por él sugeridos [44][225].

En marzo de 1846, Hilarión Eslava dirigió una instancia a la Reina, a través del Patriarca de las Indias, en la que constataba que, desde la baja por enfermedad de Mariano Rodríguez de Ledesma ocurrida doce meses antes, había sido Eslava quien ininterrumpidamente se había ocupado de las tareas de dirección de los músicos y de composición habitualmente asignadas al Maestro de Capilla titular y que, como supernumerario, no había recibido remuneración alguna por esta labor. Añadía que la asistencia diaria a la Real Capilla requerida para poder llevar a cabo estas funciones le impedía además atender a las lecciones particulares que con anterioridad habían sido para él su principal medio de subsistencia. Citando el Reglamento de la Real Casa y Patrimonio, Hilarión hacía constar que cuando un empleado de la Real Casa quedaba incapacitado para realizar su trabajo, el proceso habitual era su pase a la jubilación<sup>145</sup>, permitiéndose cubrir la vacante con un sustituto con derecho al puesto. En este caso, el sustituto era el Maestro supernumerario — el mismo Eslava. Concluía la instancia con la petición de que se considerara, dadas las excepcionales circunstancias, la aplicación del referido reglamento [182].

Curiosamente, la instancia parece haberla hecho Eslava sin consultar o llegar a un acuerdo previo con Ledesma, quien, a pesar no estar desempeñando en la práctica sus funciones,

---

<sup>145</sup> En su instancia, Eslava invocaba el Título 58, Artículo 710 de la Ordenanza General de la Real Casa de 1840, cuyo texto es el siguiente [*sic*]: «Cuando ya por achaques incurables, ya por su avanzada edad, se imposibilitase algún empleado para continuar sirviendo en la Real Casa ó Patrimonio, ó para volver á servir con utilidad si fuese cesante; solicitará él mismo su jubilacion, ó la propondrá el gefe de la dependencia á que corresponda, ó la Contaduría general si fuese de aquellos cesantes que no estan agregados á ninguna dependencia» [226].

no había pedido la jubilación<sup>146</sup>. Por ello, en su análisis de la instancia en mayo de 1846, el Patriarca de las Indias cautelosamente señalaba que, aunque decididamente apoyaba como razonable la solicitud de Eslava y reconocía la grave y probablemente irreversible condición de Ledesma, la realidad es que no había una solicitud voluntaria de jubilación. Como posible solución a la eventualidad de que el Maestro titular no pasara inmediatamente al retiro, el Patriarca sugirió que, hasta el cese efectivo o muerte de Ledesma, y «en consideración a sus buenos servicios, mérito artístico y antigüedad», que éste siguiera nominalmente al frente de la Real Capilla de Música con su paga habitual y que a Eslava se le asignara mientras tanto la remuneración que le habría correspondido a Ledesma en su jubilación<sup>147</sup>. Con ello se pretendían evitar gastos fuera de lo ordinario en una situación de jubilación. La propuesta pasó a la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, que la aprobó en julio, haciendo constar que Eslava aceptaba también los términos económicos propuestos. Transmitida la propuesta a la Contaduría <sup>148</sup>, ésta fue, sin embargo, rechazada, por

---

<sup>146</sup> Mariano Rodríguez de Ledesma podría haber dudado en proceder a pedir la jubilación a sabiendas de que una vez jubilado, la reglamentación de la Real Casa le impediría volver a su puesto si mejorara o se repusiera de su enfermedad. Cabe asimismo la posibilidad de que Ledesma y Eslava no se llevaran bien y que Eslava hubiera simplemente optado por tomar las riendas del proceso sin contar con Ledesma. O que a Eslava le preocupase la posibilidad de que un ausente Ledesma siguiera nominalmente en su puesto por tiempo indefinido, obligando a Eslava a continuar haciendo la labor de Maestro en funciones sin compensación alguna. De cualquier forma, sin una jubilación voluntaria por parte del Maestro titular, el Artículo 710 dejaba como única opción un retiro forzoso a propuesta del jefe de la dependencia correspondiente, en este caso, el Patriarca de las Indias.

<sup>147</sup> La paga que se le asignó a Mariano Rodríguez de Ledesma en el momento de acceder en 1836 al puesto de Maestro de la Real Capilla de Música fue de 20.000 reales de vellón, cifra que permaneció constante hasta su jubilación en 1847 [223]. Su asignación como jubilado fue fijada durante la discusión de la propuesta de Eslava en una cantidad entre los 12.000 y 13.000 reales [182].

<sup>148</sup> El reglamento (concretamente el Artículo 718) de la Ordenanza General antes citada exigía que antes de dar cuenta oficial a la Reina de

considerar que carecía de fundamento legal [182]. Tras este veredicto en septiembre de 1846 y en vista de que la condición del Maestro no mejoraba, el Patriarca de las Indias inició en diciembre el proceso de pase a la jubilación de Ledesma. El obligatorio examen médico, que tuvo lugar a mediados de enero de 1847 confirmó la incapacitación permanente del Maestro, tras lo cual se procedió al decreto de jubilación, que la Reina firmó el 21 de febrero. Ese mismo día, el Patriarca de las Indias comunicaba el nombramiento de Hilarión Eslava para la plaza efectiva de Maestro Director de la Real Capilla de Música<sup>149</sup>. El nuevo Maestro prestó el habitual juramento de fidelidad al día siguiente. Mariano Rodríguez de Ledesma murió el 29 de marzo de 1847 [182][225].

En la reunión del Cabildo Catedral de Sevilla del 16 de marzo de 1847 se leyó un escrito de Eslava en el participaba su nombramiento como Maestro Director de la Real Capilla de Música, renunciando por consiguiente a la prebenda de Maestro de Capilla que todavía obtenía en la Catedral de Sevilla. El Cabildo aceptó la renuncia, felicitando vivamente a Hilarión por su nombramiento y procediendo a la declaración de la plaza como vacante [48].

Afianzado ya en su nuevo puesto al frente de la Real Capilla de Música, Hilarión Eslava pudo dedicar más plenamente sus energías a nutrirla de un número adecuado de profesionales capacitados y ampliar el repertorio y la calidad de la música que allí se interpretaba. En 1848, la Real Capilla de Música contaba con dos contraltos (varones), dos tenores, un barítono, dos bajos, dos tiples, un organista (Pedro Albéniz) y su ayudante, cuatro violines (dos primeros y dos segundos), una viola, un oboe, dos clarinetes, una flauta, un fagot, dos

---

una inminente jubilación, el jefe superior (aquí, el Patriarca de las Indias) estaba obligado a consultar con el Intendente General y con la Contaduría General. El Contador General tenía como una de sus responsabilidades «la cuenta y razón de la dotación, rentas y gastos» de la Real Casa y Patrimonio y de la Real Capilla. La administración de la Real Capilla estaba subordinada a la oficina del Intendente General [226].

<sup>149</sup> Con un salario para el Maestro Director entrante que se mantendría en 20.000 reales de vellón [227].

trompas, un clarín, un violonchelo y un contrabajo, y 14 supernumerarios (Juan María Guelbenzu y Antonio Romero entre ellos). Para determinadas ocasiones de especial fasto se contrataban músicos adicionales. Tras el relevo de Ledesma por Eslava 1847 se nombró a Mariano (Joaquín) Martín Salazar (†1890), exalumno del Conservatorio de Música María Cristina, compositor, director de orquesta y futuro editor, como Maestro Director supernumerario, puesto en el que permanecería hasta 1875. En 1849 se añadieron cuatro niños cantores y se estructuró la Capilla de forma que todos los músicos (salvo los niños cantores) contaran cada uno con un supernumerario con derecho a suplir la vacante correspondiente en cuanto aconteciera, especificando que todos los puestos habrían de ser obtenidos por rigurosa oposición [177][227].

En su biografía de Eslava [2], Leocadio Hernández Ascunce cita una circular dirigida a los miembros de la Real Capilla de Música y, aunque no se menciona fecha, es obvio por su contenido que tiene que haber correspondido a su toma de posesión al frente de la Capilla en 1847. La circular, significativa por su gentileza y por el retrato de sí mismo que ofrece su autor, lee así:

*«A los Sres. Profesores de la Real Capilla de Su Magestad:*

»Al hacerme cargo de la Real Capilla como Director de ella, honroso puesto que bondadosamente me ha conferido Su Magestad, después de demostrar mi aptitud y suficiencia, es primordial y grato deber para mí ofrecerme a todos, sin excepción, los profesores de esta Real Capilla, verdaderos prestigios del arte musical.

»Conocidos de todos son mis entusiasmos por el divino arte y mis firmes propósitos que jamás retractaré, de trabajar con el mayor empeño en todo lo que redunde en favor de la música, a la que por irresistible vocación estamos consagrados.

»Una idea me asalta, dada mi pequeñez, y es la de que quizá por mí solo no pueda responder a la confianza que se me ha hecho. Mas confío con la ayuda de Dios y con el apoyo que solicito de todos mis comprofesores, en poder dar cima a mis nuevas obligaciones, satisfacer las

aspiraciones del arte y de los artistas y hacerme digno del honor que Su Magestad me ha conferido.

»A los artistas profesores de la Real Capilla con el mayor afecto,

»Hilarión Eslava.»

Hilarión era plenamente consciente del honor y de la responsabilidad que acarreaba el acceso a este magisterio y se comprometía cumplir con devoción y entusiasmo, y con el apoyo de sus comprofesores, la tarea encomendada. Para muchos de los músicos, al igual que lo sería para sus discípulos, su asociación con Hilarión Eslava se convertiría con los años en motivo de distinción y orgullo.

Cumpliendo otra promesa, Eslava realizó en 1849 un completo inventario del archivo de música de la Real Capilla, el primero que se hacía desde 1839. Entre las obras inventariadas constan Misas de Beethoven, Haydn, Mozart y Schubert, evidenciando que estos compositores eran ya conocidos y su música era interpretada en la Corte [228].

Mientras tanto, la música de Eslava se daba a conocer no sólo en las funciones y cultos de la Real Capilla, sino también, de forma más ocasional, en los prestigiosos conciertos de Palacio, promovidos por el influyente artista y profesor Frontera de Valldemosa<sup>150</sup>. Aunque sólo se han conservado algunos de los programas de los conciertos ejecutados en los salones de Palacio durante esos años, hay constancia de que, por ejemplo, en el celebrado el 5 de noviembre de 1847 en las Reales Habitaciones con la asistencia de más de 700 invitados, el programa fue abierto con la obertura a gran orquesta de *La Tregua di Ptolemaide* de Eslava, bajo la batuta del mismo Valldemosa. En este tipo de eventos, se recurría

---

<sup>150</sup> Nombre por el que se conocía al cantante Francisco Frontera Laserra (1807-1891). Frontera de Valldemosa fue profesor de canto de las infantas Isabel y Luisa Fernanda a partir 1841 y profesor en el Real Conservatorio de Música María Cristina. En 1846 fue nombrado Director de los Reales Conciertos de Palacio y con posterioridad recibió el título de Director de la Cámara Real, asumiendo además la dirección del Teatro de Palacio entre 1849 y 1851 [22][220].



generalmente a solistas invitados (con frecuencia, artistas extranjeros de gira por Madrid), cantantes miembros de la Real Cámara y músicos instrumentistas de la Real Capilla suplidos por personal del Real Conservatorio [220][229]. Dada la participación de la Real Capilla de Música en estos actos, es bastante probable que su Maestro Director se encontrase habitualmente entre los invitados. Esto le habría facilitado a Hilarión darse a conocer entre la alta sociedad madrileña y el mundo musical del momento.

Eslava, con su talento, creciente prestigio y aparentemente ilimitada energía, debió impresionar muy favorablemente en la Corte, a juzgar por el hecho de que, en septiembre de 1847, la Reina le concedió la Gran Cruz de Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, considerada la más alta condecoración civil que podía (y puede ser aún) ser otorgada en España a personas que hubiesen destacado especialmente por sus acciones en beneficio de España y la Corona. Se da además la circunstancia de que 1847 fue el año en que se comenzó a conceder este mérito, originalmente militar, a personalidades civiles, incluidos miembros del clero. Con posterioridad, Eslava recibió la Encomienda, otorgada por antigüedad, con cuya insignia aparece frecuentemente en sus retratos<sup>151</sup> [230].

### El debate sobre una ópera nacional española

Para Hilarión Eslava, la creación de una “ópera nacional española” se convirtió desde sus primeros escarceos líricos en tema de apasionado (aunque no siempre certero) debate, y lo fue hasta el final de sus días [1][2][22][112]. En esta gran controversia, ya iniciada con anterioridad a su primera ópera y quizá la más intensa y consecuente en el entorno musical español del siglo XIX y buena parte del XX, se vieron envueltos prácticamente todos los compositores y figuras literarias del momento en España. Sin caer en una desmedida exageración,

---

<sup>151</sup> La insignia de Comendador consiste en una cinta azul celeste con una franja central de color blanco usada a modo de collar de la que pende una cruz de oro de cuatro brazos cuyo centro contiene una imagen en esmalte de la Purísima Concepción de María, símbolo de la Orden.

se puede decir que sobre este asunto han corrido verdaderos ríos de tinta<sup>152</sup>.

¿Qué constituye una ópera nacional? No es esta una pregunta fácil de contestar, pero en lo que seguramente los expertos coincidirían hoy con unanimidad es que no se trata solamente una colección de piezas de género lírico-musical escritas por autores de una cierta nacionalidad en una lengua vernácula común. El musicólogo estadounidense William A. Everett ofrece el siguiente intento de definición [232]:

*“The concept is extremely nebulous, although it does have some distinguishing features. First, librettos (the words) are in the vernacular language of the country of origin. Second, sometimes folk music elements familiar to audiences appear in the score. And third, plots generally have a national connection stemming from history, literature, or folklore.”*<sup>153</sup>

Este modelo de ópera nacional tiene sus raíces en el nacionalismo romántico del siglo XIX y se diferencia de otras formas nacionales —como, por ejemplo, la ópera italiana o la francesa de ese periodo— por su frecuente inclusión de formas y temas populares. Las óperas románticas de países de Europa del Este, como las de Rusia y Chequia, son destacadas muestras de óperas nacionales enteramente acordes con esta definición.

La prensa musical española de la época y los más firmes proponentes de una “ópera española» describían ese ansiado ideal como la creación y sostenimiento de una ópera original

---

<sup>152</sup> Para el lector deseoso de conocer el tema más a fondo, pueden ser útiles el algo dogmático, pero entretenido *magnum opus* de Antonio Peña y Goñi de 1881 [22], fácilmente accesible hoy día en línea, y el reciente tratado sobre la ópera en España obra del musicólogo Emilio Casares Rodicio [231], entre numerosas otras monografías.

<sup>153</sup> «El concepto es extremadamente impreciso, aunque posee algunas características distintivas. En primer lugar, los libretos (textos) aparecen en la lengua vernácula del país de origen. Segundo, a veces, elementos de la música popular familiares para el público aparecen en la partitura. Y tercero, las tramas generalmente contienen una conexión nacional que deriva de la historia, la literatura o el folclore.» (*Trad. de este autor*)

de autores españoles, cantada en español por intérpretes españoles, con recursos melódicos propios y con temas extraídos de la propia literatura o de la propia tradición española [181][233]. Buscaban, en definitiva, la creación de un género más afín a una ópera auténticamente nacional. Para ello veían además como pasos imprescindibles la educación de profesionales capacitados y la disponibilidad y un apoyo a nivel oficial de compañías y teatros dedicados a este género, elementos que no existían en España.

Añade más adelante Everett [232]—

*“(...) while nation-specific elements are central to national opera, so are many “mainstream” operatic techniques, including aria (stylized singing), recitative (a type of speech singing), spoken dialogue (in some styles), and melodrama (here defined as spoken text above musical accompaniment).”*<sup>154</sup>

Esta matización, si se acepta, es importante porque en el caso de España presta apoyo a una noción más generosa y amplia de ópera nacional que fácilmente abarca a la zarzuela romántica española, ciertamente en su «género grande». Como se verá más adelante, sin embargo, esta idea fue, y continúa siendo, objeto de encarnizada polémica.

Contrastando con lo dicho, hasta comienzos de la década de 1840, la ópera española se entendió mayoritariamente como ópera de autores españoles cantada en italiano por compañías líricas constituidas en su mayor parte por cantantes italianos. Los temas de ese repertorio guardaban poca o ninguna relación con temas populares, culturales o históricos españoles. Es de suponer que con ello se respondía a las demandas de un público condicionado por la ópera italiana (el «furor filarmónico» del que ya se ha hablado) y a las presiones de empresarios que apenas sobrevivían de

---

<sup>154</sup> «(...) aunque es evidente que ciertos elementos nacionales propios son imprescindibles en una ópera nacional, también lo son técnicas operísticas “convencionales”, incluyendo arias (canto estilizado), recitativos (un tipo de discurso cantado), diálogo hablado (en ciertos estilos) y melodrama (aquí definido como texto hablado sobre acompañamiento musical).» (*Trad. de este autor*)

temporada a temporada. Este modelo de ópera en italiano ofrecía asimismo una diferenciación cualitativa con respecto a los espectáculos considerados «populares» (léase de *clase baja*) como las zarzuelas de hasta entonces y las tonadillas o sainetes. Las óperas de Ramón Carnicer (1789-1855), Manuel Ducassi (1800-1849), Dionisio Scarlatti <sup>155</sup> (1812-1880), Baltasar Saldoni (1807-1889), Mariano Obiols (1809-1888), Tomás Genovés (1805-1861) y las del mismo Hilarión Eslava, aunque consideradas «españolas», se ajustaban casi todas a este molde italiano <sup>156</sup>.

La agitación en favor de una ópera netamente española se vio promovida a partir de comienzos de la década de 1840 desde las tribunas de publicaciones como *El Anfitrión Matritense* (1843) y *La Iberia Musical* (también publicada bajo el título de *La Iberia Musical y Literaria*, 1842-49) por conocidos músicos y críticos como Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851) <sup>157</sup> y Joaquín Espín y Guillén (1812-1881). En 1840 se había lanzado una detallada ponencia en defensa del uso de la lengua castellana en la ópera [234]; pero el nuevo movimiento abogaba por más que una mera ópera italiana cantada en español. Se aducía que los obstáculos principales a una ópera verdaderamente española eran la falta de artistas de calidad, la intransigencia del público filarmónico y la falta de un apoyo moral y material por parte de la Corona y el gobierno. La primera razón parece algo injustificada —ciertamente existían cantantes españoles de talento— pero lo que no había era una compañía mayoritariamente española, o un interés en crearla. Las otras dos razones, ambas plenamente admisibles, han sido exhaustivamente documentadas [22][181][231].

---

<sup>155</sup> Compositor español, bisnieto del más conocido compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757).

<sup>156</sup> Recuérdese, sin embargo, que la ópera de Eslava *Pietro il Crudele*, estrenada en 1843, se basaba en un tema de la historia de España inspirado en un drama español y con su acción centrada en Sevilla: habían excepciones, por lo menos en cuanto a temática, pero eran las menos.

<sup>157</sup> Indalecio Soriano Fuertes fue, por cierto, rival de Eslava en las oposiciones al Magisterio de la Real Capilla en 1830 (ver Capítulo II).

La gestación del género lírico español fue un proceso lento y doloroso y, según algunos, nunca concluido. La obra *El rapto*, con música de Tomás Genovés y libreto de Mariano José de Larra<sup>158</sup>, estrenada en Madrid en 1832, puede ser considerada la primera tentativa de ópera en lengua castellana del siglo XIX, y también su primer fracaso [235]. Tras una larga pausa, con relativo pero efímero éxito se representó en 1841 (el mismo año que *Il Solitario* de Eslava) *El contrabandista*, con música de Basilio Basili (1804-1895) y libreto de Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) en el pequeño Teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid [231]. Pasarían cuatro años más hasta un nuevo intento de lanzar una ópera de temática y lengua españolas, esta vez por Baltasar Saldoni con texto de Miguel González Aurioles, *Boabdil, el último rey moro de Granada*, resultando en un nuevo y rotundo fracaso<sup>159</sup>. Otra tentativa casi simultánea, esta vez por parte de Espín y Guillén, *Padilla o El asedio de Medina*, con libreto de Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872) sufrió parecida suerte<sup>160</sup>. A estas dos óperas (o zarzuelas, como también se caracterizó *Padilla*) y, con algo más de éxito, siguió en 1846 *El diablo predicador* de Basili, con libreto de Ventura de la Vega<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1837) fue un notable ensayista, dramaturgo, traductor, periodista y político, y una de las más importantes figuras literarias de la España del siglo XIX.

<sup>159</sup> Esta ópera inexplicablemente sólo llegó a ensayarse [22].

<sup>160</sup> De esta ópera solamente llegó a estrenarse, y sólo tras muchas dificultades, parte del primer acto, supuestamente debido a la negativa de la compañía a cantar en español [181]. Causas más probables, sin embargo, podrían haber sido la filiación política claramente liberal-progresista de sus autores, el tema polémico de la ópera, centrado en la revuelta del pueblo vallisoletano de Medina del Campo contra la autoridad del emperador Carlos I durante la Guerra de los Comuneros de Castilla (1520-1522), y que el estreno hubiera sido anunciado originalmente como parte de una función a beneficio de los presos políticos [236].

<sup>161</sup> Buenaventura de la Vega y Cárdenas (1807-1865), más conocido como Ventura de la Vega, fue un escritor, dramaturgo y libretista nacido en Argentina y educado en España, en donde asimismo ejerció su labor profesional. Fue uno de los fundadores del Liceo Artístico y Literario de Madrid y ocupó diversos puestos en el gobierno y en la Casa Real. En 1857

También hubieron algunos estrenos locales de óperas en español en Valencia, Granada y Pamplona, la mayoría con similares desenlaces [22].

Habría que esperar a 1849 para un cambio de fortuna, con el clamoroso éxito de la zarzuela en dos actos *Colegiales y soldados* de Rafael Hernando y Palomar (1822-1888) con libreto de Mariano Pina (1820-1883) y Francisco Lumbreras (1825-1906), que recibió nada menos que 126 representaciones consecutivas [22]. A esta producción siguió en 1851 con tanto o mayor triunfo la zarzuela (u «ópera», según quien opinara) de tres actos *Jugar con fuego* de Francisco Barbieri y libreto de Ventura de la Vega. Sobre estas y otras obras, la zarzuela se constituiría con pleno derecho (no siempre reconocido) en teatro lírico español por excelencia. Elementos claves en este devenir fueron una extraordinaria confluencia de talento, con Barbieri inicialmente al frente, y a la transformación de lo que hasta entonces había sido espectáculo «poco respetable» y caricaturesco en obras con auténtico valor literario y musical.

Vista desde hoy, la tesis de una zarzuela (sobre todo en su género grande) como exponente o reflejo de un género lírico-dramático nacional español (resistiendo aquí por respeto a los puristas el uso del vocablo «ópera») tiene sentido y no es ni siquiera original<sup>162</sup>. La zarzuela moderna contiene —o es

---

fue nombrado director del Real Conservatorio, organización dentro de la cual colaboraría con Hilarión Eslava.

<sup>162</sup> El crítico Antonio Peña y Goñi se inclinó a favor de esta polémica idea, como lo hizo también Francisco Barbieri, quien se convertiría en uno de los más populares creadores y promotores del género lírico-dramático español [22][231]. En sus escritos, Peña hace hincapié en que esta extrapolación es sólo posible si se parte desde una transformada zarzuela romántica que poco o nada tiene en común con el anterior género castizo del mismo nombre. En ese sentido añade, como lo hizo Barbieri, que la aplicación indiscriminada del término *zarzuela* a la lírica española romántica inhibió la aceptación por el público «culto» de un género español de auténtica calidad. Sobre este tema vale la pena reproducir aquí la siguiente disquisición de Peña [22]:

ciertamente capaz de contener— todos los elementos que describen a una ópera verdaderamente nacional (con perdón ahora a los puristas), y no sorprende, por lo tanto, que uno y otro calificativo llegaran a veces a difuminarse y confundirse. Y, sin embargo, a pesar del incuestionable triunfo de la zarzuela romántica en España y de muy meritorias creaciones operísticas en lengua española a lo largo del siglo XIX y el primer tercio del XX, la crítica nacional se flageló durante mucho tiempo con palabras como las que escribía en 1856 el furibundo censor de la zarzuela, el escritor Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833-1891)<sup>163</sup>, reproducidas en el ensayo de Isidoro de Fagoaga (1895-1976) sobre Eslava [237] y copiadas a continuación:

«La ópera española seguirá siendo, como hoy, música de otro cantar y cuento de nunca acabar, con propósitos

---

«¿Quién ha protegido la zarzuela? El público; única y exclusivamente el público. La malhadada denominación de *zarzuela*, ya lo he dicho en páginas anteriores, rebajó el género hasta tal punto, que lo colocó fuera del buen tono, fuera de categoría social distinguida, y lo puso al nivel de una comedia con aires populares, tanto más *zarzuela* cuanto más chocarreros fueran los personajes y más callejera la música.

»Para el frac y la corbata blanca, la ópera italiana. Para la chaqueta y la gorra, la zarzuela. ¡Y qué! ¿Nada es, nada representa un arte que ha vivido de la chaqueta y la gorra? ¿Nada es, nada representa un arte que ha vivido y vive de ese público sano y bueno que juzga una obra teatral fuera completamente de toda idea preconcebida, y para el cual el teatro comienza en la concha del apuntador y termina en el telón de fondo?

»Dad a ese público una ópera española, dadle un drama musical; que ese público se entere de lo que el cantante dice, y siempre que lo diga bien, le veréis conmovirse, le veréis aplaudir, le veréis gozar, y valdrá su propaganda infinitamente más que la de los pretendidos inteligentes de frac y corbata blanca.

»Mientras estos van a oír a un cantante, aquellos van a oír una obra. Los unos van impulsados por la moda; los otros por la afición. Pregúntese a todos los músicos del mundo cuál de los dos públicos prefieren y la contestación será unánime: el segundo.»

<sup>163</sup> El apelativo «furibundo» no parece exagerado en vista de esta y otras duras y frecuentes diatribas de Alarcón contra la zarzuela —véase por ejemplo [238].

frustrados y esperanzas desvanecidas, sin llegar a una concreción en realidad estable.»

El debate continúa [231][239]-[242].

La postura inicial de Eslava con respecto a este tema —quizás algo interesada— fue la de abogar por una protección oficial a la ópera española, sin especificar cómo definiría él este género. Sus primeros comentarios públicos aparecen como continuación a un artículo característicamente en pro de una ópera nacional firmado por Joaquín Espín y Guillén en su revista *La Iberia Musical y Literaria* con fecha de 28 de enero de 1844 [243]. La opinión de Eslava se cita como parte de una carta que habría dirigido éste a Espín en respuesta a una invitación a valorar el tema de la ópera nacional. En la carta, descrita por los editores de la revista como demasiado larga para ser transcrita íntegramente, Eslava se refiere al propósito de crear una ópera nacional española como «noble pensamiento» y ofrece su apoyo incondicional a la causa, añadiendo:

«El establecimiento de ópera nacional es el único medio de que se salve el arte musical en España, herido de muerte por la supresión de las capillas de las catedrales.»

Es obvio que se estaba refiriendo a su propia situación y al hecho (cierto) de que, para la España de esos años, la educación y subsistencia de compositores y músicos dependía en su inmensa mayoría de su empleo en la Iglesia, impactado por las desamortizaciones. Hay que recordar también que por esas fechas Hilarión había tenido que regresar a Sevilla tras largas e infructuosas negociaciones para conseguir la representación de *La Tregua di Ptolemaide* en Madrid<sup>164</sup>. A continuación, Eslava agradecía un poco servilmente el reconocimiento oficial otorgado a Basilio Basili por su estreno de *El contrabandista* y al compositor

---

<sup>164</sup> Ver Capítulo V.



granadino José Antonio Martos por su ópera en castellano *Veleda*<sup>165</sup>. La cita de la carta concluía con la pregunta abierta—

«¿Y si podemos esperar la protección del gobierno como lo prueban sus actos, no tenemos acaso buenos poetas, compositores y cantantes, para que con los esfuerzos de todos se pueda conseguir este objeto?»

El reconocimiento al que se refiere Hilarión fueron condecoraciones presentadas por la Corona a los autores de las óperas [157], pero sin ningún interés evidente por parte del gobierno de facilitar o promover en un futuro estrenos similares en los salones de Palacio o en cualquier otro teatro peninsular.

Con posterioridad, un singular y curioso suceso fue la publicación a mediados de mayo de 1846 de una reseña en *La Iberia Musical* [244] que merece ser aquí transcrita literalmente:

**«ÓPERAS ESPAÑOLAS. Nos han asegurado** que el maestro español Sr. Eslaba se está ocupando en escribir dos particiones en lengua española; el Sr. Basili hace lo propio; y el Sr. Espín y Guillen lleva bastante adelantada su segunda *ópera nacional* titulada MACIAS, cuyo libreto es del aventajado poeta lirico D. Gregorio Romero y Larrañaga. Somos de opinion que para que se fomente solidamente la *ópera nacional* se necesitaría el que los principales compositores formasen una sociedad especial, donde además de proteger los derechos del arte, se procurasen los medios de sacar el mejor partido posible de sus obras y de su talento; de lo contrario no se puede esperar otra cosa que pasar *sujetando* malamente, esta vida de *artistas—por—ilusion.*»

Esta información contiene varias aseveraciones de interés. La primera y más destacable es la referencia no sólo a una, sino

---

<sup>165</sup> Se trata de *Veleda o la sacerdotisa de los galos*, con libreto de Nicolás Peñalver y López, estrenada en Granada en enero de 1843, con dos representaciones en total. Eslava habría oído hablar de este acontecimiento cuando viajó a Granada dos meses más tarde para el estreno granadino de *La Tregua di Ptolemaide* [157].

nada menos que a *dos* supuestas *particiones*<sup>166</sup> en *lengua española* en preparación por Eslava. La fuente de esta declaración («*Nos han asegurado*») no aparece mencionada, pero conociendo lo pequeño del mundillo operístico en aquel entonces, sería bastante extraño que el propagador de un comentario así no se hubiera cerciorado de antemano con el compositor sobre la veracidad de tal *asegurado* rumor. Y en caso de no haberlo hecho y haber sido falso el rumor, se puede suponer que Eslava habría escrito al editor de *La Iberia Musical* con una carta clarificativa o exigiendo una retracción, cosa que no parece haber ocurrido tampoco. Ciertamente cabe asimismo la posibilidad de que la fuente del rumor fuera el mismo Hilarión. Lo que sí se puede afirmar es que no hay conocimiento de nuevas óperas del maestro en italiano o en español publicadas o estrenadas con posterioridad a *Pietro il Crudele* en 1843. Por otra parte, es difícil de imaginar a un recientemente escarnecido compositor lírico Eslava, en ese momento haciendo además méritos para convertirse en maestro titular de la Real Capilla, asumiendo un riesgo de tal magnitud.

La anunciada ópera de Basilio Basili podría haber sido *El diablo predicador*, ya anteriormente citada. En cuanto a la segunda ópera en español de Espín y Guillén, *Macías*, fue terminada pero no parece haber subido a los escenarios [22][231]. Finalmente, los comentarios relacionados con la creación de una «sociedad especial» probablemente tienen que ver con la disolución de la Academia Real de Música y Declamación y la posterior fundación de la asociación *La España Musical*, noticias de las que se hablará a continuación.

#### Eslava y *La España Musical*

A comienzos de 1845, con el impulso del compositor Dioniso Scarlatti y bajo el patrocinio de la reina y el rey consorte se fundó la Academia Real de Música y Declamación, diseñada a imitación de la Real Academia de Música de Louis XIV de Francia. Entre sus ambiciosos objetivos se encontraban la creación de un nuevo establecimiento docente dedicado a la formación de profesionales músicos capaces de erigir una

---

<sup>166</sup> Término hoy en desuso adaptado del italiano *spartito*, aplicado a obras del repertorio operístico y a reducciones para voz y piano de las mismas.

«ópera nacional», la provisión de subsidios a compositores y artistas españoles y la construcción de un espléndido teatro a la altura de estos sublimes menesteres y de los augustos protectores de la Academia<sup>167</sup>. La dirección se puso a cargo de figuras ilustres relacionadas con la corte y la política, y se invirtieron grandes sumas de dinero, incluida la extraordinaria aportación de 10.000 duros (200.000 reales) por la misma Isabel II<sup>168</sup>. La Academia se instaló en el Palacio de San Juan del Retiro e hizo uso (temporalmente) del Teatro de la Cruz, con Joaquín Espín y Guillén como director de su compañía de ópera y el barítono y empresario Francisco (Lleroa) Salas (1812-1875) a cargo de su administración. Se contrataron músicos y se hicieron promesas a solistas y compositores. Como era de prever, el proyecto terminó en descalabro; en abril de 1846, a un año apenas de su establecimiento, una fatalmente endeudada Academia Real de Música y Declamación acababa disuelta en medio de un gran escándalo público [231][241].

Consciente de la situación desesperada de los teatros, el 30 de agosto de 1847 el gobierno aprobó un decreto de regulación de la actividad teatral que principalmente reflejaba los intereses de los empresarios. A cambio de una disminución de cargas económicas a las empresas, el decreto limitaba el número de teatros permitidos en cada ciudad,

---

<sup>167</sup> De hecho, la intención de este proyecto era hacerse con el Teatro de Oriente, cuya construcción se hallaba paralizada por falta de medios y mala gestión. Irónicamente, el futuro Teatro Real, concebido como un “templo» de la ópera española y terminado por fin en 1850, jamás llegó a servir con constancia en ese desempeño.

<sup>168</sup> No está muy claro qué competencias le eran acordadas mientras tanto al Real Conservatorio de Música de María Cristina (futuro Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) con la creación de la nueva Academia Real, pero lo que sí se sabe que en esos mismos años el Conservatorio estaba pasando por grandes penurias económicas, hasta el extremo de que estuvo a punto de desaparecer [28][29]. Desde una perspectiva actual, es difícil comprender la falta de lógica, los desmesurados objetivos de la Academia Real y la ausencia de un plan coherente y práctico que integraran al Conservatorio y a los teatros que ya existían en Madrid y en otras partes de España en una iniciativa de este orden.

quedando designado cada teatro para un género o géneros determinados. La administración de los teatros permanecía sujeta a la autoridad local. En Madrid concretamente se reducían los teatros a cuatro; tres de declamación y uno «de ópera y de bailes escénicos», calificado este último en particular como un «teatro de ópera italiana», con la débil concesión de que «en igualdad de circunstancias, los cantantes españoles serán preferidos á los italianos en el teatro de la ópera». La única referencia que hacía el decreto a un género lírico-dramático español aparecía en el repertorio asignado a uno de los teatros de declamación, descrito como (*sic*) «los melodramas, las comedias de figurón y de gracioso, las de magia, los dramas de aparato y la ópera cómica española», entendiéndose este último y arrinconado género como zarzuelas-parodia y zarzuelas de poco calibre con tema andaluz, corrientes en esos tiempos. En el decreto, la ópera nacional brillaba por su ausencia [245][246].

La reacción no se hizo esperar: tan sólo dos días después de su aprobación, y antes incluso de que el decreto se publicara oficialmente en *La Gaceta de Madrid*, el tenor Manuel Carrión Ulloa (1817-1876) y la soprano Cristina Villó<sup>169</sup> enviaron un escrito al Ministerio de la Gobernación protestando por la nueva reglamentación y solicitando la creación de un teatro de primer orden dedicado a la ópera española con la dotación de una subvención adecuada [246].

Más elocuente y constructiva fue la solución propuesta por una recién creada sociedad o asociación de compositores llamada *La España Musical* en un manifiesto dirigido a la Reina con fecha de 15 de septiembre de 1847. El escrito, firmado en nombre de la sociedad por Hilarión Eslava, el compositor Basilio Basili y Mariano Martín, maestro supernumerario de la Real Capilla de Música, comenzaba con una larga exposición sobre el ostensible dominio de la lírica italiana en detrimento de la música española y la lamentable situación de los profesionales músicos en España. Expresaba a continuación la necesidad de proteger la música y promover

---

<sup>169</sup> Como se recordará, Cristina Villó-Ramos (1812-1884), popular artista lírica española, fue una de las protagonistas en el estreno sevillano de *La Tregua di Ptolemaide* (Capítulo V).

la creación de un «Espectáculo Lírico Nacional» basado en una historia y una tradición propias. Concluían los autores del documento con una propuesta centrada en la concesión de un arriendo del Teatro de la Cruz a la sociedad de compositores en condiciones ventajosas por un plazo de seis años, con la añadida expectativa de que la programación del local abarcaría la gama completa del género lírico español, sin restricciones. Por lo demás, *La España Musical* esencialmente se comprometía a aceptar los términos del decreto de agosto de 1847 [231][246].

A este escrito siguieron pocos días después —el 19 de septiembre— dos peticiones remitidas al Ministerio de la Gobernación del Reino, ambas con similar contenido, una firmada por Hilarión Eslava y la otra suscrita por Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín, ambas probablemente en representación de *La España Musical*. En las peticiones se proponía nuevamente la cesión o la concesión de un arrendamiento por parte del Ayuntamiento de Madrid del Teatro de la Cruz, con objeto convertirlo en un local dedicado principalmente a la ópera española, nutrido por músicos españoles. Los términos eran prácticamente los mismos que los del manifiesto presentado unos días antes, pero esta vez expuestos con mayor brevedad [246].

*La España Musical* estaba constituida por Hilarión Eslava como presidente, el periodista y crítico Eduardo Vélaz de Medrano Álava (1814-1865) como secretario, y en calidad de vocales, los compositores Emilio Arrieta (1821-1894), Basilio Basili, Joaquín Gaztambide (1822-1870), Mariano Martín, Francisco Salas y Baltasar Saldoni (1807-1889) [22]. No es de sorprender el protagonismo de Eslava en estas iniciativas, considerando su pasión por la cuestión de la ópera española, su creciente prestigio y la estatura que le proporcionaba el haber accedido en 1847 a la titularidad del magisterio de la Real Capilla de Música.

Mientras tanto, la puesta en vigor del Decreto de Teatros de 1847 se vio afectada por dos cambios de gobierno, ocurridos el 12 de septiembre y 5 de octubre de 1847, reflejo de una continuada inestabilidad política [23][245]. La esperanza de que estos cambios pudiesen propiciar un planteamiento

oficial más favorable a la causa de la ópera española parece haber impulsado el desarrollo de estos y otros proyectos de reforma.

Imitando el modelo desarrollado por *La España Musical*, «un grupo de artistas» representados por la sociedad *El Porvenir Artístico* lanzó su propia iniciativa a mediados de noviembre con un manifiesto titulado «Proyecto de organización del teatro de ópera español». Al frente de esta sociedad se encontraba curiosamente Basilio Basili, también miembro de la sociedad de compositores<sup>170</sup>. Como en el caso del anterior manifiesto, este documento comenzaba con una larga exposición sobre la precaria e indeseable situación existente, en este caso centrada en los males que ocasionaba la práctica habitual de poner el teatro en manos de poco escrupulosos empresarios. El proyecto que proponía la sociedad de artistas era mucho más ambicioso que el de *La España Musical* y más enfocado hacia el sustento económico de músicos y artistas que hacia la existencia de una música española. Fundamentalmente, abogaba por la creación de lo que hoy se consideraría un sindicato nacional de artistas que controlaría la construcción y gestión de teatros, repertorios y el empleo de sus miembros, así como la reorganización del Real Conservatorio, todas estas atribuciones veladas por un Instituto bajo real patronato [246].

Probablemente con el conocimiento de esta segunda propuesta, una «Sociedad de Maestros Compositores» (que no puede haber sido otra que *La España Musical*) emitió el 19 de noviembre una instancia dirigida a la Reina en términos muy parecidos a los del manifiesto enviado en septiembre. En esta nueva petición, firmada como las anteriores por Eslava, Basili y Martín, se proponía la creación de una empresa de teatros a cargo de dicha Sociedad dedicada a la explotación por un periodo de seis años de un teatro de la capital (no se especifica cuál, pero es obvio que se habla del Teatro de la Cruz), en el que se representarían en igual proporción

---

<sup>170</sup> Pueden haber sido miembros de esta sociedad de artistas, además de músicos, numerosos literatos, historiadores y otras personalidades de las artes y las ciencias, pero no se ha podido establecer con certeza su identidad [243].

producciones líricas en italiano y en español. Las producciones en italiano —que se suponen con más aceptación del público que las españolas— se sugerían como un medio para mejorar la rentabilidad de la empresa, pero los maestros pedían de todas formas una subvención oficial de hasta 400.000 reales. En cuanto las producciones en español, los proponentes las describían como «Espectáculo Lírico Español, cualquiera que sea su género». La instancia contiene una anotación indicando que fue recibida por la Dirección de Gobierno de Teatros el 20 de noviembre, pidiéndose «un informe con urgencia» por parte del Comisario Regio del Teatro Real Español, puesto que ocupaba el escritor Ventura de la Vega [247].

A esta solicitud le siguió el 17 de diciembre un nuevo escrito por los mismos autores bajo el título de «Proyecto de organización del Teatro Lírico Español». Este documento consiste en 18 artículos detallando la constitución de una empresa mixta de ópera italiana y española en términos casi idénticos a los de la instancia del mes anterior. De acuerdo con la propuesta, la dirección de la empresa, incluidos su repertorio y el reparto de papeles correrían a cargo de la sociedad de compositores, volviendo a mencionarse la subvención por un monto de 400.000 reales, excepto que pasaba aquí a ser anual y por espacio de seis años. La propuesta pedía asimismo que se le aplicase a la nueva empresa el Reglamento de Teatros en igualdad a la del Teatro Real de Declamación. En contraste con el proyecto de *El Porvenir Artístico*, esta propuesta integraba además al Real Conservatorio como elemento clave para el desarrollo del teatro lírico español, pidiendo para dicho organismo una ayuda adicional de 200.000 reales por año y la introducción de reformas a sus planes de enseñanza<sup>171</sup>. Concluía el escrito con una nota algo confusa en la que se reconocía la existencia de otra propuesta (la de *El Porvenir Artístico*) y que en caso de ya haber sido ésta aprobada, se retractaría la memoria de Sociedad de Maestros Compositores [246].

---

<sup>171</sup> En lo que respecta a aportes económicos, la propuesta parece bastante osada: después del costoso desastre que fue la Academia Real, no debe haber existido mucho apetito para grandes inversiones por parte de la Corona en proyectos de esta naturaleza.

En medio de toda esta febril actividad, ese mismo día, Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas y Gaztambide (todos menos Espín miembros de *La España Musical*) habían, asimismo, presentado a sugerencia del Comisario Regio un escrito dirigido a la Reina en el que pedían la suspensión de cualquier decisión con respecto a un nuevo Reglamento de Teatros hasta que se hubieran evaluado por parte del gobierno las propuestas pendientes sobre el tema. Con esta acción, los firmantes claramente buscaban que de alguna manera el dictamen oficial incluyera entre sus recomendaciones la institución de una ópera nacional acorde con los parámetros postulados por *La España Musical* [246].

En su valoración con fecha de 19 de diciembre de 1847 de las dos propuestas citadas, el Ministerio de la Gobernación desestimó la propuesta de *El Porvenir Artístico* y se desentendió de la de *La España Musical*, alegando que «(...) presenta más dificultades, no tanto por lo que piden como por la naturaleza del objeto, no estando todos los inteligentes acordes sobre la posibilidad de crear una música nacional» y añadiendo que el responsable de la valoración carecía de conocimientos suficientes para emitir un dictamen autoritativo sobre el tema [246].

En vista de la confusa situación, el gobierno aprobó un decreto el 10 de enero de 1848 que suspendía el Reglamento de Teatros del 30 agosto de 1847 y procedía a la creación de una junta consultora presidida por el ex-Ministro de la Gobernación, Antonio Benavides, con Ventura de la Vega como secretario y una relativamente amplia representación de la literatura y de las artes. Los intereses de la música y la ópera nacional en esta junta los representaron Basili, Salas y Saldoni. Es interesante leer la justificación publicada como preámbulo al decreto, que relata en parte [248] *[sic]*:

«Pero en esta, como en todas las reformas importantes *[refiriéndose a la reglamentación del 30 de agosto de 1847]*, no es dado conciliar los intereses encontrados, ni llegar instantáneamente al término de la perfección, obra solo del tiempo y la experiencia. Por eso al llevarse á ejecución tan saludables medidas hubieron de lastimarse algunos intereses, siempre respetables, cuando son



antiguos; y tocarse otras dificultades no previstas en los mencionados decretos.

»Suscitáronse reclamaciones de diversas partes y de varia índole. Oponíanse unas á la reforma, la querían otras en distinto sentido; todas tenían algo que censurar, y entre ellas al lado de alguna, que hasta amenazaba turbar la tranquilidad pública de una capital populosa, se presentó con notable insistencia la de varios profesores de música que creyeron ver desatendidos sus derechos á la gloria que puede caberles en la creación de la ópera nacional, porque ninguna protección se les dispensa al erigirse el teatro español.»

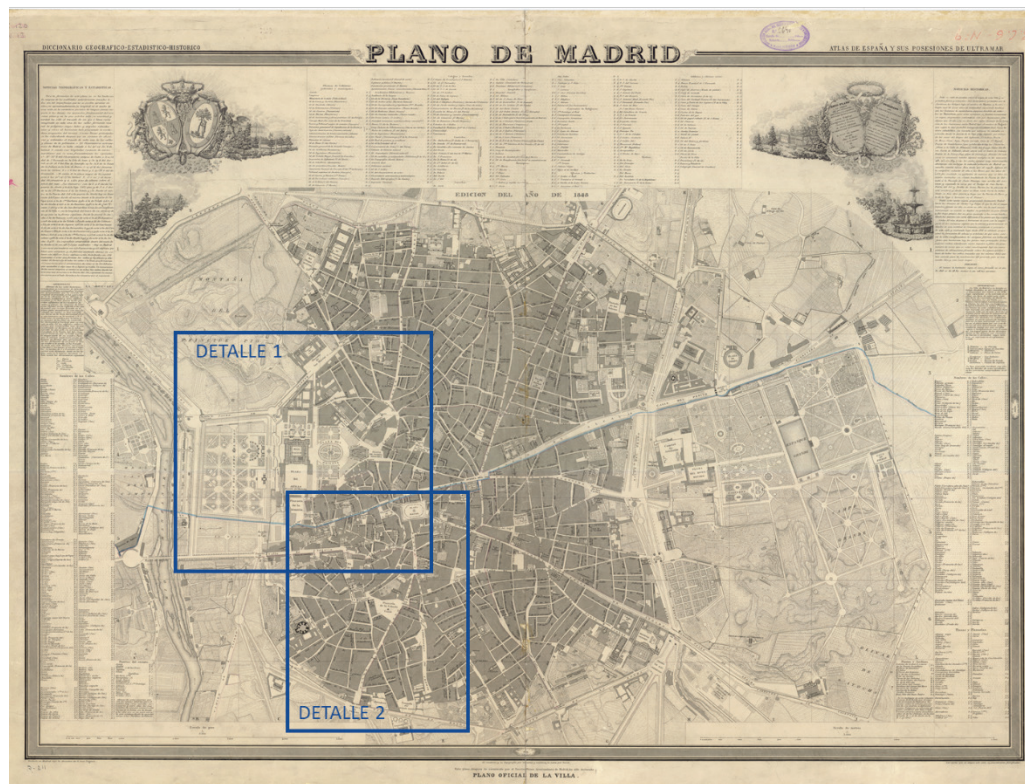
En este preámbulo reconoce su autor (o autores) las «insistentes» reivindicaciones de cara a la creación de una ópera nacional y se habla de «amenazas a la tranquilidad pública» de la capital. Era este, al parecer, tema capaz de levantar grandes y enconadas pasiones (!).

Mientras la junta se reunía para debatir propuestas como las de *La España Musical* y una necesaria reforma al Reglamento de Teatros, el Ayuntamiento de Madrid (propietario-administrador de los teatros de la villa y corte) anunciaba a comienzos de febrero de 1848 la pública subasta de arrendamiento de los Teatros de la Cruz y Príncipe [249]. Las condiciones de la licitación fueron objeto de numerosas críticas en la prensa musical como excesivamente gravosas. Llegado el día del remate, el 29 de febrero, no hubo ningún postor [231][250]. Solamente respondió *La España Musical* con una oferta de hacerse con el Teatro de la Cruz en términos parecidos a los de las propuestas presentadas al gobierno durante los anteriores cinco meses, pero objetando a las cantidades demandadas en el pliego de condiciones. La oferta no fue aceptada. El Teatro de la Cruz pasó a convertirse en teatro de declamación y variedades, sufriendo cierres intermitentes hasta su desaparición en 1859 [132][231].

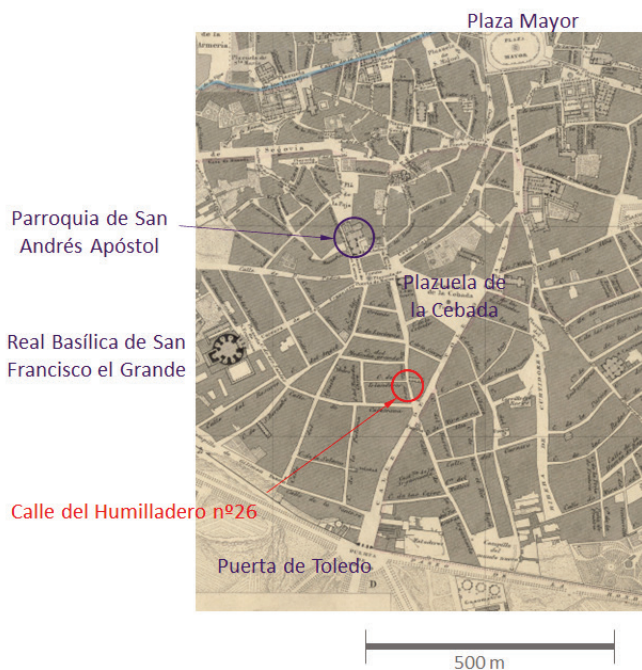
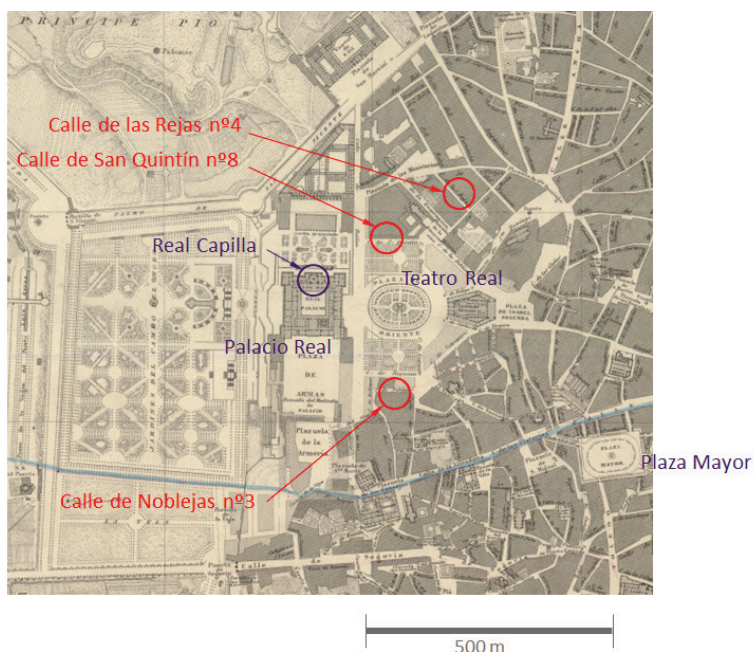
Estas parecen ser las últimas noticias que hay sobre *La España Musical* como sociedad de maestros compositores. El crítico Antonio Peña y Goñi se lamentaba en 1881 de que «para el proyecto de fundación de la ópera española, la

Sociedad no puede conseguir ni un teatro, ni una persona que dé una peseta» [22]. Aunque estrictamente cierta, en términos más amplios esta valoración parece excesivamente negativa. El impulso proporcionado por organizaciones como *La España Musical* y sus destacados miembros indudablemente contribuyeron a logros como la aprobación en febrero de 1849 de un nuevo Real Decreto Orgánico de Teatros suplantando al de 1847, que mejoraba sustancialmente la gestión de los teatros y atendía muchas de las reivindicaciones de músicos y compositores. Y más significativamente, por primera vez se contemplaba en Madrid la existencia de un teatro lírico español o, en su defecto, la obligación impuesta al teatro lírico italiano de estrenar cada año como mínimo dos óperas nuevas de maestros españoles [251]. Se empezaban así a sentar las bases para la irrupción de la zarzuela romántica, la continuación del activismo en favor de un género lírico nacional a través de nuevas sociedades como *El Orfeo Español* en 1855 y la reforma del Real Conservatorio, encabezada decisivamente por Hilarión Eslava.





Plano de Madrid [1849],  
 grabado en Madrid bajo la  
 dirección de D. Juan Noguera;  
 contorno y topografía por  
 Decorbie y Leclercq, letra por  
 Bacot, publicado por Francisco  
 Coello y Pascual Madoz.  
 Biblioteca Digital de Madrid.  
 Los detalles corresponden a los  
 mapas en la página siguiente.



Lugares relacionados con Hilarión Eslava en Madrid, 1845-1878, superpuestos por el autor en el mapa de Coello y Madoz de 1849 (página anterior). Detalle 1 (arriba) y Detalle 2 (abajo).

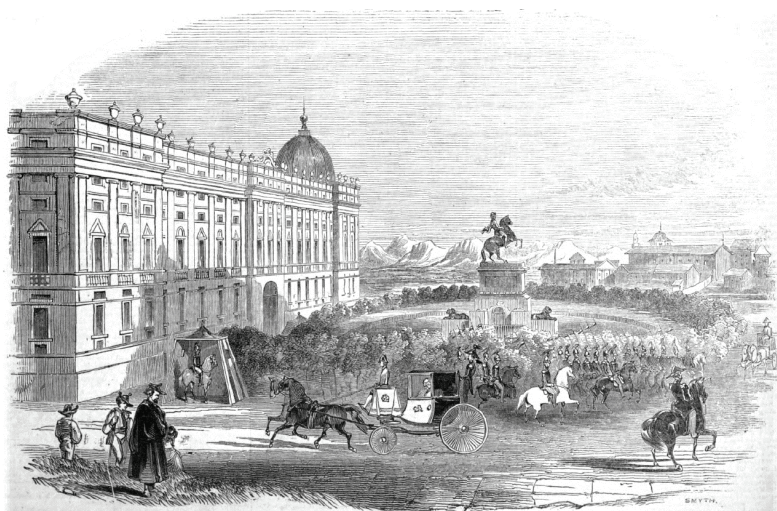




*"Street of Alcalá",* grabado de J.T. Willmore sobre un dibujo de David Roberts, en *Jennings' Landscape Annual or Tourist in Spain for 1837 - Biscay and the Castile's*, Jennings & Co., Londres [1837]. En dominio público. La imagen muestra el cruce de la calle de Alcalá (extendiéndose hacia el fondo de la ilustración) con el Prado de Recoletos hacia la derecha, y la fácilmente reconocible Fuente de Cibeles, en su ubicación original, en la esquina del cruce.



*"Entrance to Madrid. Gate of Foncarral" [sic],* grabado de J.T. Willmore sobre un dibujo de David Roberts, en *Jennings' Landscape Annual or Tourist in Spain for 1837 - Biscay and the Castile's*, Jennings & Co., Londres [1837]. En dominio público. El Portillo de Fuencarral era uno de los portillos en la cara norte de la Cerca de Felipe IV. En primer término, hacia la izquierda, más allá del portillo, se distinguen la calle Ancha de San Bernardo y el campanario del convento de Nuestra Señora de Montserrat. A la derecha, el convento de las Comendadoras de Santiago. Al fondo, el Palacio Real.



El Palacio Real y la Plaza de Oriente, “Sketches of Spain” por F.J. Smyth, en *Illustrated London News*, Vol. 7, 4 de octubre de 1845, Londres, pág. 212. En dominio público.



Fachada norte del Palacio Real y Jardines del Cabo Noval, desde la calle de San Quintín, en la actualidad. Foto del autor [2023]





Salón de Embajadores en el Palacio Real de Madrid, por Genaro Pérez de Villa-Amil, en *España Artística y Monumental*, Tomo III, A. Hauser, París [1850]. En dominio público. En este salón contrajeron matrimonio la reina Isabel II y el rey consorte Francisco de Asís de Borbón en 1846.



Interior de la Real Capilla, Palacio Real de Madrid en la actualidad. Imagen: Patrimonio Nacional (<https://www.patrimoniounacional.es/visita/palacio-real-de-madrid>)





La Plaza de Oriente y el entonces recién concluido Teatro Real (al fondo) en 1851, en un grabado de Cecilio Pizarro y Librado, en *La Ilustración - Periódico Universal*, Madrid, Tomo III, Núm. 19, 10 de mayo de 1851, pág. 1. Imagen en dominio público.



El Teatro Real de Madrid grabado de E. de Leire, en Amador de los Ríos, José, y Rosell, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Tomo IV, M. López de la Hoya, Madrid [1864], pág. 436. En dominio público.



Aspecto actual de la Plaza de Oriente, con la estatua ecuestre de Felipe IV y, al fondo, la fachada del Teatro Real (edificio remodelado entre 1925 y 1997). Foto del autor [2023].



Fachada de San Quintín nº8 en Madrid, junto a la Plaza de Oriente, residencia de Hilarión Eslava entre 1866 y 1878. La lápida conmemorativa lee: «En esta casa murieron los insignes compositores de música D. Hilarión Eslava (1807-1878) y D. Emilio Arrieta (1823-1894). La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando les dedica este recuerdo.» Fotos del autor [2023].



Isabel II de España [1844], por Federico de Madrazo y Kuntz, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En dominio público.





El rey consorte Francisco de Asís, vestido de paisano [1852], por Federico de Madrazo y Kuntz, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. En dominio público.



Retrato de la reina María Cristina de España [1841], por Franz Xaver Winterhalter, Dépôt du Musée de Versailles, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau. En dominio público.



El duque de Montpensier con su familia en los jardines de San Telmo [1853], por Alfred Dehodencq, colección particular. Imagen en dominio público.

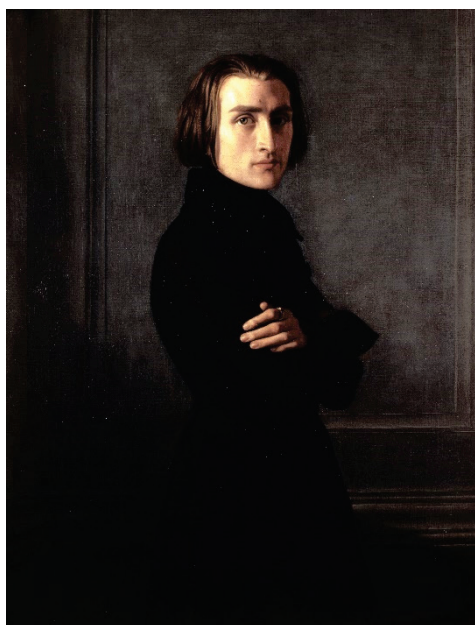


El capitán general Ramón María Narváez, primer duque de Valencia [1849], por Vicente López y Portaña, Museu de Belles Arts de València. En dominio público.

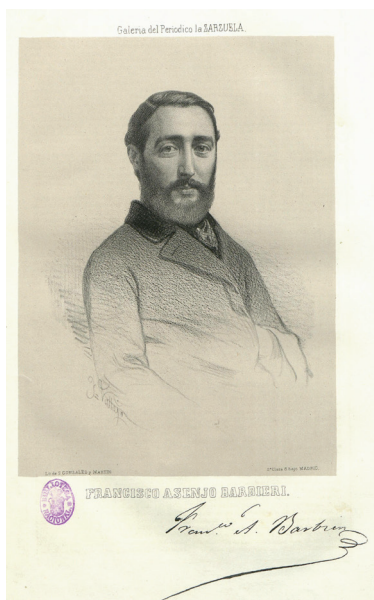
José María de Salamanca y Mayol, primer Marqués de Salamanca y Conde de los Llanos [ca. 1850], Litografía de Sánchez, Carrera de Genil, Granada. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



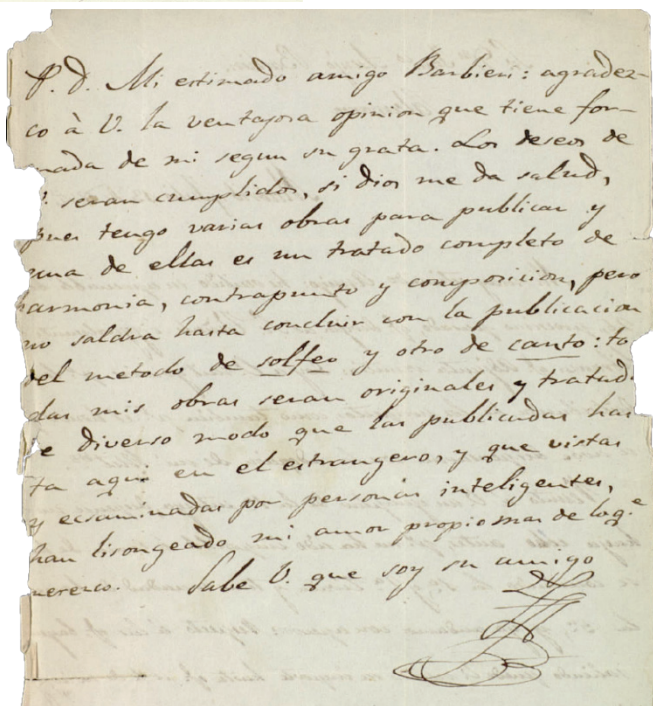
Pedro Albéniz y Basanta [ca. 1850], grabado de Antonio Gómez Cross. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Franz Liszt [1839], por Henri Lehmann, Musée Carnavalet, Paris. En dominio público. Eslava conoció a Liszt al paso de esta célebre figura por Madrid durante su gira española en 1844-45.

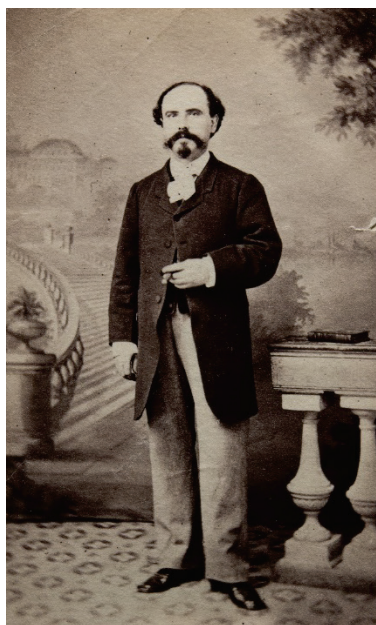


Francisco Asenjo Barbieri [1857], Litografía de González y Martín, publicada por el periódico madrileño *La Zarzuela*, Año II, Núm. 67, 11 de mayo de 1857, pág. 351. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Fragmento (postdata) de una carta manuscrita de Hilarión Eslava a Francisco Barbieri fechada a 13 de julio de 1845, agradeciéndole a Barbieri el apoyo a su *Método Completo de Solfeo*. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.





Bonifacio (Sanmartín) Eslava [ca. 1865]. Imagen cortesía de la Biblioteca Nacional de España.



Hilarión Eslava [1884], por Salustiano Asenjo Arozarena, colección del Ayuntamiento de Pamplona. En dominio público. En este retrato aparece el maestro con las insignias de Comendador de las Reales Órdenes de Carlos III e Isabel la Católica.



Joaquín Espín y Guillén, compositor de música [1857-1862], *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano*. Tomo 20, Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Compositor, músico, crítico musical y fundador de *La Iberia Musical* y de *La Iberia Musical y Literaria*, Espín fue un acérrimo promotor de la ópera nacional española.

Baltasar Saldoni y Remendo [1855], grabado de José Vallejo y Galeazo, litografía de Julio Donon, Madrid. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Saldoni, compositor y musicólogo, y frecuente colaborador de Eslava, es principalmente recordado como el autor del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, una de las más valiosas obras de referencia sobre la música española del siglo XIX.



Antonio Peña y Goñi [1895], archivo personal de Carlos Fernández Shaw. En dominio público. A este compositor, crítico musical, musicólogo y crítico taurino (1846-1896) se debe el primero y, aún hoy, uno de los más autoritativos estudios sobre la ópera española, publicado en 1881.

## VIII. EN LA PLENITUD MUSICAL

### Infatigable Maestro

Tras un periodo de gran actividad al frente de *La España Musical* y quizás en esos momentos suficientemente satisfechas sus aspiraciones en el tema de la ópera española con la publicación en febrero de 1849 del Real Decreto Orgánico de Teatros, Eslava parece haber pasado a dedicarse más de lleno a sus responsabilidades como Maestro Director titular de la Real Capilla de Música. Las responsabilidades no eran pocas; la nueva reglamentación de la Real Capilla, publicada ese mismo año, ponía a su cargo 30 músicos y un número similar de profesores supernumerarios, con una dotación anual de 314.000 reales, sin contar las obligaciones relacionadas con eventos fuera de la programación litúrgica habitual o con los conciertos y eventos sociales de Palacio [227]. En comparación con la práctica totalidad de las Capillas de Música españolas del momento, sensiblemente mermadas por las desamortizaciones, la Real Capilla de Música era una institución excepcionalmente privilegiada, tanto en su nutrida plantilla como en los medios dedicados para su sostenimiento.

Los ritos religiosos de la Real Capilla incluían una Misa Mayor diaria, celebración de elementos de la liturgia de las horas en determinados días festivos, Semana Santa y funciones como la Solemnidad de las Cuarenta Horas<sup>172</sup>, además de ocasiones especiales como matrimonios y ceremonias exequiales [227]. La participación del Maestro de Capilla era obligatoria en la mayoría de estos actos. Había además la expectativa de un repertorio renovado con cierta periodicidad, incluido el estreno de nuevas composiciones de mano propia. Hilarión cumplió generosamente con este cometido; entre 1847 y 1852 compuso para la Real Capilla, entre otras obras, varias Misas (CPE-155, 448, 449, 450 y 451 inclusas), un oficio de Vísperas (CPE-445), tres *Misereres* (el llamado “Breve”, CPE-141, y otros

---

<sup>172</sup> Celebración litúrgica consistente en una adoración ininterrumpida al Santísimo Sacramento por espacio de cuarenta horas, en conmemoración de las cuarenta horas durante las que, de acuerdo con el relato de los Evangelios, Cristo permaneció muerto hasta su resurrección. Esta tradición se supone originaria de Italia en el siglo XVI. La celebración de este culto en la Real Capilla se iniciaba el primer jueves de cada mes.

dos íntegros, CPE-430 y 431), dos *Lamentaciones* de Miércoles Santo (CPE-424 y 425), varias *Salves* (incluida una *Salve a solos y coros que se canta todos los sábados en la Basílica de Nuestra Señora de Atocha en presencia de S.M. la Reina*, CPE-419), *Secuencias* de Pascua, Pentecostés y Corpus Christi (CPE-381, 380 y 359, respectivamente) y un *Te Deum* a voces con orquesta en celebración del nacimiento de la Princesa de Asturias<sup>173</sup> (CPE-325). Con la excepción de la *Salve* citada, todas estas son grandes obras corales con acompañamiento de orquesta.

---

<sup>173</sup> Esta obra, que alcanzaría gran popularidad en la Corte, fue escrita con ocasión del nacimiento de Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931), primera hija de la reina Isabel II y (oficialmente) su consorte Francisco de Asís de Borbón. Como heredera de la corona real en el momento de su nacimiento, la infanta recibió el título de Princesa de Asturias. Existía (y perdura aún) la tradición en la Familia Real española de que las reinas y princesas de Asturias acudan a la iglesia de Nuestra Señora de Atocha a presentar en solemne acto religioso a los príncipes, princesas e infantes/-as ante la Virgen, alrededor de cuarenta días después de su nacimiento. Entre la documentación conservada en el Archivo de Palacio se encuentra un escrito con fecha de 22 de enero de 1852 firmado por Eslava en el que el compositor anuncia que el *Te Deum* está ya listo para el acto de presentación de la infanta [182]. En relación con este evento, por cierto, hay una anécdota que merece ser relatada: El día 2 de febrero, cuando la monarca y su hija recién nacida, en compañía de su séquito, se dirigían a la ceremonia de presentación de la infanta, estando todavía dentro del recinto del Palacio Real, la reina fue objeto de un intento de asesinato por parte de un sacerdote trastornado que empuñaba un cuchillo. La reina sobrevivió el ataque, sufriendo tan sólo una leve herida, gracias a sus gruesas vestimentas y corsé, y a la rápida acción de su compañía. La infanta resultó ilesa. La ceremonia, prorrogada por el juicio sumarísimo del regicida (que, como era de esperar, concluyó con su ejecución en el garrote vil) y la recuperación de la reina, tuvo por fin lugar el 18 de febrero. Este acontecimiento habría indudablemente hecho que la interpretación del *Te Deum* fuera aún más conmovedora. Con los años, Isabel de Borbón llegaría a convertirse en una figura muy querida por sus conciudadanos, especialmente en Madrid, donde era conocida afectuosamente como «La Chata». Isabel fue una gran impulsora de la tecnología y de las artes, especialmente la música. Murió en el exilio en París, a los pocos meses de la proclamación de la Segunda República española, en 1931.

Mientras tanto, los estrechos vínculos que ya unían a Hilarión con Andalucía, y con Sevilla en particular, seguían viéndose reforzados por demostraciones de genuino respeto y afecto, tanto por parte del maestro como de su patria chica de adopción. En 1847, a los dos años de constituirse la Sociedad Filarmónica Sevillana (sucesora de la sección de música del Liceo Artístico y Literario de Sevilla), Hilarión Eslava fue nombrado Socio de Mérito (nombramiento que él agradeció públicamente), y fragmentos de su ópera *Pietro il Crudele* fueron interpretados en dos ocasiones durante la temporada de conciertos de la Sociedad de 1847-48 [110].

En enero de 1851, el Cabildo de la Catedral de Sevilla le pedía a Eslava copias de las dos *Lamentaciones de Miércoles Santo* compuestas en Madrid y, como un favor especial, que compusiera (sin ofrecer nada a cambio) dos Misas de canto figurado parecidas a otras dos que había compuesto durante su tiempo en Sevilla. Hilarión respondió [48]—

«(...) que era para él una gran satisfacción poder complacer en cuanto estuviese de su parte a este Cabildo de quien tantas pruebas de afecto había recibido y que le debía la mayor deferencia y respeto; y que remitía gustoso las dos particiones<sup>174</sup> de las Lamentaciones; y con respecto a las Misas, las compondría tan pronto como sus ocupaciones lo permitiesen, y las mandaría inmediatamente.»

A los dos meses, los autos capitulares acusaban recibo de las obras prometidas<sup>175</sup> [48]. De esta época puede también datar el *Miserere* compuesto por Eslava para la localidad jienense de Baeza (CPE-157), que, como el de Sevilla, ha formado parte de la fiel tradición local de Semana Santa hasta nuestros días [71]. Y, probablemente en 1854, con ocasión de la elevación de la Inmaculada Concepción de María a dogma de la Iglesia por el papa Pío IX, Eslava dio nueva música a las coplas devocionales *Todo el mundo en general*, obra del poeta sevillano Miguel (del) Cid (1550-1615), coplas de perenne

---

<sup>174</sup> Significando aquí *partituras*.

<sup>175</sup> No se ha podido averiguar con certeza de cuáles de las Misas inventariadas de Eslava podría tratarse; quizá dos de las Misas en la serie CPE-150 a 153 o podría también incluir la *Misa de Canto Mixto*, CPE-572, publicada años después.

popularidad en su ciudad natal. El himno compuesto por Hilarión (CPE-668) fue durante muchos años cantado por los Seises durante las Misas de Cofradía que se celebraban los sábados en la Capilla de Nuestra Señora (o La Virgen) de la Antigua de la Catedral de Sevilla [62].

En 1848, la llegada a Sevilla de los duques de Montpensier dio lugar a un significativo renacimiento cultural de la ciudad y de Andalucía en general. Bajo su generoso mecenazgo, Sevilla conoció una época de esplendor artístico, muchos de cuyos frutos, especialmente en la arquitectura, la pintura, la literatura y la música, han perdurado hasta el día de hoy<sup>176</sup>. Las hermandades religiosas sevillanas, hasta entonces duramente afectadas por las desamortizaciones, fueron también importantes beneficiarias del apoyo de los Montpensier [110][252], compitiendo entre sí por dar el máximo esplendor a sus cultos –como comenta el historiador José Sánchez Herrero, «no hay cofradía que no estrene algo a lo largo de estos años» [253]. La música en las hermandades y cofradías no fue excepción, y cuando hubo que encargar nuevas composiciones, Hilarión Eslava fue uno de los compositores a los que más frecuentemente se acudió. Basado en las investigaciones de este autor y otras anteriores [254][255][256], entre 1838 y 1854 Eslava compuso como mínimo ocho coplas, himnos y letrillas para las cofradías sevillanas de Semana Santa, entre las que se encuentran las Hermandades de Nuestra Señora del Valle, Nuestra Señora de Montserrat (Buen Ladrón), Quinta Angustia, Gran Poder y Tres Caídas de San Isidoro<sup>177</sup>.

Y aún con toda esta casi frenética actividad, Hilarión encontró tiempo para comenzar a reorganizar los archivos de música

---

<sup>176</sup> Para una descripción más detallada de la vida y las aportaciones de los duques de Montpensier a las artes en Sevilla, véanse los excelentes trabajos de Auxiliadora Gil Rodríguez centrados en la figura de Eugenio Gómez Carrión [110].

<sup>177</sup> Para la Hermandad del Valle, ya había compuesto Eslava en 1838 unas coplas que pueden haber sido la versión original de sus *Coplas para el Septenario de Nuestra Señora de los Dolores* (CPE-534), obra muy difundida en Andalucía. En 1872, el maestro compendría un nuevo himno encargado por la Hermandad del Gran Poder (CPE-348). Para un listado completo de todas estas obras, véase la catalogación incluida con este trabajo (Anexo B).

de Palacio e interesarse por la música sacra española de sus predecesores, iniciando un monumental proyecto investigativo que culminaría con la publicación de su *magnum opus* musicológico, la *Lira Sacro-Hispana*, de la que se hablará más adelante.

#### El extraordinario legado musical de Hilarión Eslava en Santiago de Chile (1850-1853)

De toda la producción musical de Hilarión Eslava que ha perdurado hasta nuestros días, la mayor parte se encuentra dispersa por la geografía española y, en algunos casos aislados, por otros puntos de Europa y Norteamérica, principalmente en bibliotecas nacionales o universitarias. Su música también trascendió y se ha conservado, aunque de forma igualmente muy limitada, en algunos de los antiguos territorios españoles de ultramar. En los fondos de música de varios archivos eclesiásticos de Cuba, por ejemplo, se custodian partituras de Eslava, y se sabe que obras suyas se interpretaban con frecuencia en las iglesias principales de La Habana en las décadas anteriores a la pérdida de la colonia en 1898 [257]-[259]. Pero Santiago de Chile es un caso excepcional y, hasta hace muy poco, prácticamente desconocido.

En el año 2013 se publicaron dos ponencias en las que se resumía la minuciosa labor de investigación de Alejandro Vera, musicólogo y profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sobre el contenido y la catalogación del fondo de música del archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile [260][261]. A estas dos publicaciones siguió tres años más tarde una tesis doctoral de la investigadora de la Universidad de Salamanca Valeska Paz Cabrera abordando también este tema [262]. Aún más recientemente, Vera ha actualizado la catalogación del archivo catedralicio, publicándola en una detallada versión digital [263]. Los trabajos de Vera y Cabrera constituyen el primer análisis en profundidad del patrimonio musical del siglo XIX conservado en el archivo catedralicio santiaguino desde los inventarios preliminares publicados 40 años antes por los musicólogos Robert Stevenson y Samuel Claro Valdés [264]-[267]. Uno de los resultados más significativos de estas investigaciones ha sido el hallazgo y catalogación de un sustancial fondo de música sacra española seleccionado en

1852 por Hilarión Eslava, acompañado de una detallada nota explicativa y otros documentos firmados por él mismo. Las circunstancias de la extraordinaria, y hasta su reciente redescubrimiento, olvidada relación de Eslava con la Catedral de Santiago, merecen ser relatadas aquí no sólo por la cantidad de obras inéditas que esta colección ha aportado, sino además por la información que este fondo proporciona sobre las tradiciones de la Real Capilla y la labor compositiva y musicológica de su Maestro de Música en esa trascendental etapa de su vida.

Para dar sentido a esta historia conviene primero hacer una resumida descripción de las personalidades y los acontecimientos más importantes relacionados con Chile y la Catedral de Santiago en los años que precedieron a la llegada de la música de Eslava a tierras chilenas.

Chile, territorio habitado por ancestrales culturas autóctonas y convertido en colonia española en el siglo XVI, alcanzó definitivamente su independencia de la metrópolis en 1818, después de un largo y cruento conflicto. La nueva nación, sin embargo, se vio sometida a periodos de inestabilidad y enfrentamientos armados entre fuerzas conservadoras o *pelucones* (generalmente miembros de la aristocracia, grandes terratenientes, antiguos militantes realistas, y el clero conservador) y liberales o *pipiolo*s (miembros de la sociedad ilustrada y de la milicia nacional, y en general, los partidarios de un gobierno republicano, secular y democrático), culminando en la guerra civil de 1829-1830. La guerra se saldó con la victoria del bando conservador y la aprobación de una constitución de cariz conservador y autocrático en 1833 que regiría el país hasta 1925. Entre 1841 y 1851 ocupó el cargo de Presidente de la República el exgeneral Manuel Bulnes Prieto (1777-1866). En 1851, Bulnes entregó la presidencia del país a Manuel Montt Torres (1809-1880), quien permanecería en ese cargo hasta 1861. Durante ese periodo, Chile vivió dos breves procesos revolucionarios, en 1851 y en 1859, ambos sofocados por el gobierno<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Para este resumen se ha usado como fuente principal la web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile [268].



Los orígenes de la Catedral de Santiago se remontan al siglo XVI, pero su sede ha tenido que ser reconstruida varias veces a causa de numerosos terremotos e incendios. La basílica actual, incluida parte de su fachada neoclásica, datan de finales del siglo XVIII. En 1840, el templo fue convertido por decreto del Papa Gregorio XVI en Catedral Metropolitana, al ser elevada al rango Arzobispal la sede de Santiago de Chile. El aspecto actual del templo, incluidas las dos torres y gran parte del decorado interior datan de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El repertorio más antiguo que se conserva en el fondo de música catedralicio procede de la Catedral de Lima (Perú), en la década de 1770 [261].

En mayo de 1845, el presidente Bulnes nombró al exabogado y presbítero Rafael Valdivieso Zañartu (Santiago, 1804-1878) vicario capitular de la Diócesis de Santiago, aunque no le fue concedido el necesario beneplácito papal hasta dos años más tarde. Valdivieso fue finalmente consagrado como arzobispo de Santiago en julio de 1848, cargo en el que permanecería hasta su muerte, 30 años después. El arzobispo Valdivieso practicó una política religiosa conservadora, pero ello no impidió conflictos con la clase política del país, tanto con conservadores como con liberales, por diferentes motivos. Valdivieso fue, evidentemente, una figura influyente y polémica en la vida religiosa y civil de su tiempo.

A finales de 1846, tras una experiencia breve pero bastante áspera con un Maestro de Capilla aparentemente más interesado en su carrera operística que en el magisterio catedralicio, el arzobispo Valdivieso lo reemplazó con el compositor, cantante bajo y organista peruano José Bernardo Alzedo (o Alcedo) Retuerto (1788-1878)<sup>179</sup>. Las responsabilidades de Alzedo a su nombramiento fueron las habituales de un Maestro de Capilla, con alrededor de una docena de músicos y un grupo de cinco o seis niños cantores (como los de Sevilla, también llamados «Seises») inicialmente a su cargo, además de las usuales tareas de composición y mantenimiento del archivo de música. Alzedo desempeñó estas funciones con gran habilidad y dedicación [262][266].

---

<sup>179</sup> A José Bernardo Alzedo se le conoce también como el compositor en 1821 del himno nacional del Perú.

Ese mismo año (1846), Valdivieso emprendió un ambicioso plan de reestructuración de la capilla de música catedralicia. Las constantes fricciones con los músicos y el elevado costo de sostenimiento de la orquesta le llevaron a plantear la propuesta al Cabildo de suprimir la plantilla de músicos instrumentistas y sustituirlos por un nuevo órgano encargado a Europa. El templo estaba además muy necesitado de un órgano nuevo, ya que ninguno de los dos existentes, ya fuera por su edad o por sus defectos, servía las necesidades mínimas de la liturgia diaria. Este plan además se ajustaba a los patrones que se estaban imponiendo en otras capitales de Hispanoamérica y podría haber sido visto asimismo como una forma de elevar la calidad del culto en la sede de la recién creada archidiócesis santiaguina. Es importante hacer constar, sin embargo, que la aprobación de la propuesta de Valdivieso no eliminó el uso de instrumentos —simplemente los limitó, por razones prácticas, a determinadas festividades mayores para las cuales los músicos eran temporalmente contratados<sup>180</sup> [260][261][266][269].

---

<sup>180</sup> Se ha sugerido que la decisión de adquirir un órgano y despedir a la plantilla de músicos instrumentistas podría haber estado influenciada por una cierta afinidad vanguardista de Valdivieso por las corrientes de reforma de la música religiosa que se estaban fraguando en Europa, las cuales abogaban por una fórmula de culto basada en la tradición gregoriana y el uso exclusivo y limitado del órgano como sencillo instrumento de acompañamiento. Sin embargo, sin siquiera entrar en consideraciones geográficas o temporales, esta hipótesis es difícil de reconciliar con las actuaciones del arzobispo, incluidos el extraordinario gasto que supuso la adquisición del nuevo y sofisticado órgano, el posterior uso con relativa frecuencia de instrumentistas contratados y, sobre todo, la continuada inclusión en el repertorio de música catedralicio de obras sinfónicas y corales, un repertorio que se vería ampliado muy poco después con el decidido apoyo del mismo Valdivieso [260][266]. La supresión de la plantilla de instrumentos parece por lo tanto haber más bien obedecido en esos momentos a consideraciones puramente presupuestarias (véase también a este respecto la carta autógrafa de Valdivieso citada como «Doc. 9» en la tesis doctoral de Cabrera [262]). No hay duda, por otra parte, de que, con el paso de los años, Valdivieso se inclinaría hacia un cierto involucionismo con respecto a la música sacra [261][262], pero esta actitud no es evidente al comienzo de su arzobispado.

Por decisión del mismo Valdivieso, el nuevo órgano fue encargado en 1847 directamente al fabricante londinense Benjamin Flight & Son<sup>181</sup>. Costó una enorme suma —por encima de los 13.600 pesos [269], o más de 272.000 reales de vellón<sup>182</sup>— sin incluir las modificaciones de obra en la Catedral que fueron necesarias para acomodar al instrumento, o los honorarios de un organista traído de Inglaterra (a 800 pesos, ó 16.000 reales al año, el mismo sueldo que recibía Alzedo, garantizados por un contrato de seis años [262][266]), así como las pagas para ayudantes de organista o fuelлерos y para los cantores adicionales que se hicieron imprescindibles para suplir las prestaciones del nuevo órgano. El instrumento fue estrenado en marzo de 1850 en la festividad de la Pascua de Resurrección, y funciona todavía hoy día, tras múltiples restauraciones [262][269].

Habiendo puesto en marcha el proceso de compra del nuevo órgano, el paso siguiente en la estrategia de Valdivieso fue el de dotar el fondo de música de la Catedral con un repertorio adecuado al rango que esta sede se suponía merecer como principal templo de la nación, y que, en lo posible, diera realce al recién estrenado instrumento. En enero de 1850, a requerimiento del arzobispo, Alzedo redactó una ambiciosa propuesta de adquisición de música para la Catedral. La lista incluía obras de diferentes estilos, abarcando la práctica totalidad de las necesidades litúrgicas de la Catedral, entre ellas las de los oficios que se hacían en canto llano. La petición no fue inmediatamente aprobada, pero cobró mayor urgencia tras la inauguración del nuevo órgano, de modo que en julio de 1850 el Cabildo por fin accedió al plan, con la admonición de que el gasto fuese moderado y que la

---

<sup>181</sup> Visto desde hoy, sorprende que el pedido se hiciera sin exigir el Cabildo, o esforzarse Valdivieso, en investigar otras opciones que podrían haberle proporcionado a la Catedral un órgano más moderno y capaz, y quizás a mejor precio, por ejemplo, los instrumentos que se estaban fabricando en Bélgica (Merkin-Schütze) o Francia (Daublaine-Ducroquet y Cavaillé-Coll, entre otros), bien conocidos ya por entonces en España e Hispanoamérica.

<sup>182</sup> El peso fuerte o real de a ocho correspondía a 20 reales de vellón [45]. A modo de referencia, recuérdese que Hilarión Eslava recibía 20.000 reales de vellón anuales como Maestro Director de la Real Capilla de Música.

fabricación de los libros de coro o de facistol que se incluían en el pedido se llevara a cabo en España o en Italia [261]. La adquisición, sin embargo, fue últimamente dirigida a Francia y a España. Valdivieso, contando, es de suponer, con la aprobación del gobierno chileno, instruyó a los encargados de negocios<sup>183</sup> chilenos en Madrid y en París para llevar a cabo los trámites necesarios, enviando detalladas listas confeccionadas por José Alzedo.

El envío procedente de París fue el primero en llegar a Chile, hacia comienzos de 1851. La entrega, consistente en casi 100 obras —desde sencillos motetes hasta Misas Solemnes, la mayoría impresas— fue preparada por el compositor y editor italiano afincado en Francia Antonio Pacini<sup>184</sup>, con un costo de 146 pesos, o poco menos de 3.000 reales<sup>185</sup>. En conjunto, decepcionó por su baja calidad. Contrariamente a lo instruido, esta remesa incluía obras cantadas *a cappella* o incluso al unísono, y obras no solicitadas o inservibles para el culto en Santiago, como, por ejemplo, composiciones dedicadas a advocaciones del santoral francés. En un duro informe de Alzedo citado por Vera [261], el Maestro de Capilla, haciendo inventario y refiriéndose en particular a los salmos del compositor alemán Franz Bühler (1760-1823) incluidos en el envío, comentaba ácidamente que—

«(...) solo los juzgo buenos por su tamaño, e insipidez, para la Iglesia de un pequeño pueblo, y no para la categoría de una Metropolitana como la nuestra: ¿faltaban en todo París las partes de orquesta, o al menos las voces separadas de la Misa de Mercadante y otras que

---

<sup>183</sup> «Encargado de negocios» (en francés: *chargé d'affaires*) era en esa época el diplomático de mayor rango en una embajada o legación, con la excepción del embajador o ministro plenipotenciario. En esos momentos, la República de Chile no contaba con embajadores acreditados ni en Francia ni en España.

<sup>184</sup> Pacini fue ya citado en el Capítulo V como compositor de una ópera en 1828 sobre el tema de las Cruzadas y la novela de Mme. Cottin que indirectamente inspiraría la ópera de Eslava *La Tregua di Ptolemaide*.

<sup>185</sup> Vera cita la cantidad como 772 francos. Con el pedido enviado más adelante desde Madrid se incluye una anotación en la factura en la que se menciona la equivalencia de un peso fuerte a cinco francos treinta céntimos franceses. El estimado, por cierto, bastante razonable de 146 pesos, está basado en esta conversión.

únicamente vienen en partituras para el órgano, principalmente de la de Réquiem de Mozart?»

En el mismo informe, Alzedo se quejaba asimismo de la falta en el envío de Himnos de Vísperas y de música para los Oficios de Difuntos. Y con respecto al pedido a París de 12 libros de coro, tras muchas vicisitudes y grandes e inusitados gastos, solamente llegó uno, en 1854, apenas utilizado con posterioridad [261].

En Madrid, la solicitud de Valdivieso recayó en José María de Sessé y Prieto (1808-1876), encargado de negocios y máximo representante diplomático chileno en la capital de España entre 1844 y 1853<sup>186</sup> [270]. Sagazmente, Sessé buscó la ayuda del Maestro de la Real Capilla Música, Hilarión Eslava. Eslava era en esos momentos considerado por muchos como la máxima autoridad en España sobre música sacra y gozaba, como ya se ha visto, de gran prestigio en la Corte. Sessé de todas formas se informó a conciencia sobre el Maestro, las obras a transcribir y el proceso de copiado de partituras antes de poner en marcha el pedido en Madrid.

En febrero de 1851, Valdivieso nuevamente animaba al representante chileno en Madrid a proseguir en su empeño sin preocuparse demasiado por la posibilidad de que entre las obras recogidas en España hubieran algunas ya obtenidas con anterioridad en Francia [261]. El mes de julio siguiente, Eslava consiguió la autorización necesaria de Palacio por medio de un Real Decreto para copiar la música [271] y se inició el trabajo, supervisado por él mismo. En junio de 1852 Sessé enviaba a Chile la lista original de Alzedo anotada por Eslava, junto con un resumen de los costes incurridos. Una vez terminadas las copias, los dos cajones de embalaje que

---

<sup>186</sup> España y Chile no mantuvieron relaciones diplomáticas formales hasta 1844, año en el que se firmó un «Tratado de Paz y Amistad entre España y la República Chilena», pero la legación chilena en Madrid permaneció abierta sólo de forma intermitente hasta 1858. Como nota de interés, en 1865 las relaciones se romperían con el inicio de la llamada Guerra del Pacífico (1865-66). Durante este conflicto tuvo lugar un cruel e injustificado bombardeo del puerto chileno de Valparaíso por la flota española. Las relaciones diplomáticas entre los dos países no se volvieron a restablecer hasta 1883.

contenían la música viajaron de Madrid a Cádiz por carretera, de allí a Valparaíso por mar, y finalmente a Santiago por carretera, a donde arribaron en marzo de 1853 [261]. El contenido del pedido y las obras que finalmente fueron enviadas se resumen a continuación:

<b><u>Salmos de Vísperas</u></b>	<b>Cantidad</b>		<b>Compositor</b>
	<b>Solicitada</b>	<b>Enviada</b>	
Dixit Dominus	1	1	Eslava
Confitebor tibi Domine	1	0	
Beatus vir qui timet Dominum	1	1	Eslava
Laudate pueri Dominum	1	0	
Laudate Dominum omnes gentes	1	1	Eslava
Credidi propter quod locutus sum	1	0	
Beati omnes qui timent Dominum	1	0	
Lauda, Jerusalem, Dominum	1	1	Andreví
Lætatus sum in his	1	1	Andreví
Sion Domines edificaverit	1	0	
Magnificat anima mea Dominum	1	1	Eslava

<b><u>Motetes en honra de/del/de la</u></b>	<b>Cantidad</b>		<b>Compositor</b>
	<b>Solicitada</b>	<b>Enviada</b>	
Santísimo Sacramento	8	4	Andreví
Santísima Virgen	8	2	Anónimo(s)
Apóstol San Pedro	2	0	
Apóstol Santiago	2	0	
un santo cualquiera ( <i>sic</i> )	6	0	
Natividad de NS Jesucristo	4	0	
Santísima Trinidad	2	0	
Pascua de Resurrección	2	0	

Eslava indica en sus notas que los salmos y motetes no enviados "no se cantan a música" en la Real Capilla.

<b>Himnos</b>	<b>Cantidad</b>		<b>Compositor</b>
	<b>Solicitada</b>	<b>Enviada</b>	
Veni Creator Spiritus	1	1	Andreví
Veni Sancti Spiritus	1	1	Eslava
Ave, maris stella	1	1	Lidón
Jesu, redemptor omnium – Natividad	1	1	Andreví
Pange lingua gloriosi – Corpus Christi	1	0	
Decora lux æternitatis – San Pedro	1	0	
Defensor almæ hispaniæ – Santiago	1	0	
Victimæ Paschali – Pascua de Resurrección	0	1	Eslava
Lauda Sion Salvatorem – Corpus Christi	0	1	Eslava

<b>Misas</b>	<b>Cantidad</b>		
	<b>Solicitada</b>	<b>Enviada</b>	<b>Compositor</b>
Misas para ocasiones de diverso rango litúrgico	11	4	Eslava
		3	Ledesma
		2	Andreví
		1	Doyagüe
		1	Cherubini
Requiem de W.A. Mozart	1	1	Mozart
Requiem de menor tamaño	2	1	Ledesma
		1	Nebra

Eslava indica en sus notas que los himnos no enviados corresponden a festividades mayores que se van a hacer a toda orquesta.

Las dos secuencias añadidas por Eslava al fondo de la tabla de himnos las supone Eslava ser omisiones accidentales en el pedido original.

Una de las Misas a ocho voces de Eslava incluye un Credo de Doyagüe.

**Música diversa**

	Cantidad		Compositor
	Solicitada	Enviada	
Domine ad adiuvandum me festina	6	1	Andreví
		1	Doyagüe
		1	Ledesma
Te Deum laudamus	2	1	Andreví
		1	Eslava
Lamentaciones, triduo de la Semana Santa (Miércoles, Jueves, Viernes)	3/día (9 total)	3	Eslava
		6	Ledesma
Christus factus est obediens	2	1	Anónimo
Salmo Miserere Dei meus	3	3	Eslava
Oficio de Difuntos: Invitatorio (Venite exultemus Domino) con las tres lecciones y responsorios del primer nocturno	2	1	Eslava

**Notas y advertencias (Eslava) -- Parcialmente legibles**

«Se ha copiado todo lo que se podía, excepto algunos motetes e himnos que no se cantan en la Real Capilla.

»Todas las obras copiadas son modernas, excepto un Requiem del Mtro. Nebra y una Misa del Mtro. Doyagüe.

»No se han duplicado en las copias las partes de 2º Coro ni las de los instrumentos de cuerda por ignorarse el número que de ellas se quiere.»

«En la Real Capilla se cantan Maitines Solemnes de Navidad y Reyes, cuyos responsorios son a toda orquesta, por si pueden ser útiles en Chile.

»De los 6 Domine ad adiuvandum que ... solo se han copiado tres, únicos que hay modernos ... son muy antiguos.»

«Se piden todas las piezas con la música ... acompañamiento de órgano – suponiendo sin duda que ... se habrán impreso como lo hacen en Francia, previa ... dirección de la orquesta a solo órgano debajo de ... es así; aquí la mayor parte de las obras con o(rquesta) ... tienen órgano y si algunas lo tienen no es ... parte de la orquesta a solo órgano, sino añadi(endo) ... esta instrumentación; sin embargo, como todas .... llevan su partición, será muy fácil que el M(aestro) ... (pian)ista de la Catedral haga la reducción en el ... cantarlas sin orquesta – Respecto si esto debe ... que las obras de Semana Santa y de Dif(untos) ... tiene órgano, pues no se pueden tocar ins(trumentos) en los expresados días.»

El pedido original por lo tanto sumaba 90 obras, de las que sólo 51 fueron enviadas, con un exorbitante costo total de 9.455 reales de vellón, de los que casi 9.200 reales fueron pagados al copista en concepto de papel, copiado a mano y encuadernado de las partituras y preparación de particellas.



De las obras enviadas, la gran mayoría (más del 80 por ciento) eran composiciones de los tres más recientes Maestros de la Real Capilla de Música: Andreví, Ledesma y Eslava. Un total de 19 obras (37 por ciento de las recibidas) eran de Eslava, la práctica totalidad inéditas, o por lo menos desconocidas fuera de la Real Capilla. Algunas de estas composiciones, como el *Te Deum* (CPE-325), uno de los *Misereres* (llamado “Breve”, CPE-411), las *Lamentaciones de Miércoles Santo* (CPE-123, 424, 425), el *Oficio de Difuntos* (CPE-597) y las tres *Secuencias* (de Pascua de Resurrección, Pentecostés y Corpus Christi, CPE-381, 380 y 359, respectivamente) serían publicadas por posterioridad por Bonifacio Eslava. Las demás obras de Eslava han permanecido inéditas hasta los recientes trabajos de recuperación realizados por Rebecca Rufín<sup>187</sup>.

En sus anotaciones [272], Eslava declaraba que en el envío «se ha copiado todo lo que se podía, excepto algunos motetes e himnos que no se cantan en la Real Capilla», y que «todas las obras copiadas son modernas, excepto un Réquiem del Mtro. Nebra y una Misa del Mtro. Doyagüe»; esta última aseveración en realidad no siendo del todo correcta, porque además de las obras de José de Nebra (1702-1768) y Manuel Doyagüe (1755-1842, prácticamente contemporáneo de Eslava), habían varias partituras anónimas y un himno de José Lidón (1748-1767). La inclusión de estas obras en particular demuestra que Hilarión tenía ya bastante avanzado su trabajo de investigación relacionado con la *Lira Sacro-Hispana*. Luigi Cherubini (1760-1842), de quien Eslava incluyó en su envío una Misa, fue un conocido compositor italiano principalmente afincado en Francia, muy admirado por Beethoven y con quien Eslava fue frecuentemente comparado por sus coetáneos.

A pesar de la calidad del repertorio, habían, obviamente, importantes discrepancias entre lo que se había pedido en Santiago y lo que Eslava envió. Como señala Vera [261], los salmos y motetes omitidos lo fueron porque no se interpretaban en estilo concertado o moderno en la Real Capilla; y los himnos que faltaban no se cantaban a toda orquesta, en contra de lo que quizás era tradición en Santiago.

---

<sup>187</sup> Transcripciones completas de estas obras se encuentran actualmente publicadas en la web <https://hilarioneslava.org/>.

Más decisiva, sin embargo, fue la cuestión del órgano: Alzedo había solicitado que, en caso de no incluirse órgano en la instrumentación de cada obra, se añadiera una reducción de la orquesta a este instrumento. Eslava respondió en una de sus notas (sólo parcialmente legible) que, al contrario que en Francia, en donde era habitual incluir reducciones para piano u órgano con las partituras impresas, no era esa la costumbre en España, pero que no sería tarea muy engorrosa para el Organista santiaguino escribir las reducciones que hicieran falta [272]. Quizá con ello había pretendido Eslava no demorar el envío o aumentar más aún su ya elevado costo, pero lo que él no sabía es que el organista inglés contratado por Valdivieso no estaba cumpliendo con todas sus obligaciones y que, por consiguiente, nada más podía esperarse de él —y menos todavía un trabajo de tal calibre. Esto, y probablemente, los amplios recursos vocales y orquestales que exigían muchas de las obras (cantantes solistas, dobles coros y grandes formaciones instrumentales —por ejemplo, en los *Misereres*, *Lamentaciones* y *Secuencias* de Eslava), más allá de los medios de los que disponía la Catedral Metropolitana, hicieron que la mayor parte de las obras recibidas de Madrid no llegaran a estrenarse en Santiago. Confirmación de este punto se halla en el inventario que se hizo en 1883 del archivo de música catedralicio, cuyo preámbulo a estas obras contiene la siguiente observación del entonces Maestro de Capilla saliente: «Música muy buena que no se ha ejecutado aquí por falta de elementos» [273].

Ciertamente, este acontecimiento supuso una gran decepción para la Catedral santiaguina después de tanto empeño y gastos aportados a esta empresa, pero por otra parte, este inesperado desenlace ha contribuido, sin duda, al excelente estado actual de conservación de esta extraordinaria música, y con ello, a la esperanza de que pueda hoy por fin ser estudiada y disfrutada, como bien merece.

### La Lira Sacro-Hispana (1852-1860)

«Ya lo tengo dicho y probado: la historia de la música española está bajo el polvo de los archivos de nuestras catedrales y conventos; y hasta que haya escobas y plumeros bastantes para desempolvarla, seguirá el mundo creyéndonos poco menos de cafres o zulús en materias de arte.» [274]

Con estas contundentes palabras, incluida una desafortunada comparación final, se dirigía Francisco Barbieri a su amigo y colega, el musicólogo Felipe Pedrell<sup>188</sup>, en una carta fechada en septiembre de 1888, en la que Barbieri felicitaba a Pedrell al haber logrado este último, tras denodados esfuerzos, acceder a los libros de actas del Cabildo de la Catedral de Málaga en apoyo de su trabajo de investigación.

Aunque con menos dramatismo, pero con igual decepción se había manifestado ya más de 50 años antes el ensayista, traductor y director del Théâtre Italien de París, Louis

---

<sup>188</sup> Felipe Pedrell (Felip Pedrell i Sabaté, 1841-1922) fue un compositor y musicólogo catalán, considerado una de las figuras de mayor influencia en la musicología española y el nacionalismo musical de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Nacido en Tortosa (provincia de Tarragona) en 1841, Pedrell no hizo estudios formales de música, debiendo su educación artística al Maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa, Juan Antonio Nin (Joan Antoni Nin i Serra, 1804-1867). Pedrell se inició como compositor de música de salón y zarzuelas y director de orquesta, y más adelante cultivó la ópera, sin llegar a alcanzar una excepcionalmente notable o duradera trascendencia en el ámbito artístico. Entre 1894 y 1904 Pedrell fue profesor de Conjunto Vocal y de Historia y Filosofía de la Música en la Escuela Nacional de Música y Declamación en Madrid. Editor y autor de una amplia tratadística musicológica, su más reconocida obra es el extenso trabajo sobre el compositor renacentista español Tomas Luis de Victoria, publicado entre 1902 y 1913. Felipe Pedrell murió en 1922, en Barcelona. Durante las últimas dos décadas de su vida, Pedrell se erigió en uno de los más enconados críticos de Hilarión Eslava y de su legado, como se comprobará aquí más adelante.

Viardot<sup>189</sup> (1800-1883), refiriéndose así al estado de la música sacra en España [275]:

*«La vraie musique de l'Espagne est la musique sacrée. En ce genre, elle peut défier tous les autres pays, et les archives de ses chapitres recèlent des trésors sans prix, comme sans nombre. Mais c'est une science pareille à celle de la vieille Egypte; elle ne sort pas du temple. Non-seulement l'Espagne n'a pas communiqué à l'Europe ses richesses musicales; mais, en Espagne, aucune province ne communique les siennes à l'autre. Chaque cathédrale a ses traditions, son répertoire, ses maîtres, ses élèves. Séville n'emprunte rien à Valence, ni Saint-Jacques à Burgos. Il n'y a point d'école, point d'oeuvres communes, et la musique espagnole, j'entends celle d'église, n'est pas un corps mais un faisceau.»*<sup>190</sup>

A esto cabe añadir la gran ignorancia y el despectivo tratamiento del que era frecuentemente objeto la música española fuera del país, resultado quizá lo uno debido a lo otro [276] y el terrible y ya discutido daño infligido a las Capillas de Música por las desamortizaciones. En cualquier caso, estas citas retratan con bastante exactitud la situación que llevaría a Eslava a comienzos de la década de 1850 a emprender el ambicioso proyecto de investigación y recuperación de la música sacra española que supuso la publicación de la *Lira Sacro-Hispana*. Con esta ingente labor,

---

<sup>189</sup> Louis Viardot era además un gran conocedor de la literatura española, la cual este escritor ayudó a fomentar en Francia gracias a sus traducciones. En 1840 contrajo matrimonio con la popular soprano española Pauline García, mencionada brevemente aquí con anterioridad (Cap. V).

<sup>190</sup> «La verdadera música de España es la música sacra. En este género, puede desafiar a todos los demás países, y sus archivos capitulares esconden tesoros de tan alto valor como número. Pero es un conocimiento como los del antiguo Egipto: no sale del templo. España no sólo ha fracasado en comunicar sus riquezas musicales a Europa; pero incluso en España ninguna provincia comparte las suyas con las otras. Cada catedral tiene sus tradiciones, su repertorio, sus maestros, sus alumnos. Sevilla no toma prestado nada de Valencia, ni Santiago (*de Compostela*) de Burgos. No hay escuela, no hay obras comunes, y la música española, y con ello me refiero a la de la iglesia, no es un conjunto, sino un manojo.» (*Trad. del autor*)

Eslava se enfrentaba a un monumental reto que, en 1888, como recuerda Barbieri, quedaba todavía por vencer, y que, a pesar del incuestionable progreso habido desde entonces, es en gran medida todavía hoy asignatura pendiente. En voz del mismo Hilarión, refiriéndose a las razones que impulsaron el proyecto [277][278] (*sic*):

«El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales, y el descuido y abandono de sus archivos musicales, hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase á esto que esas escelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallaban en libros de atril ó en papeles separados y sin particiones, lo que hacía imposible su estudio. De esto se seguía que los viajeros extranjeros, instruidos en el ramo, que visitaban nuestros archivos, sacaban sus apuntes á la ventura, elogiando ó vituperando después, sin haber podido tomar los debidos conocimientos en la materia.»

La portada de la *Lira Sacro-Hispana* describe esta magna obra como [278]—

«(...) [*una*] gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros Españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D<sup>a</sup> Isabel II (q.D.g.) y dirigida por D. Hilarión Eslava, Maestro de su Real Capilla.»

Se trataba, por consiguiente, de dar a conocer, por lo menos de forma somera, algunos de los mayores talentos de la música sacra española entre los siglos XVI y XIX, con la esperanza de estimular su apreciación y estudio.

Con respecto al antes citado comentario de Eslava sobre los «viajeros extranjeros, instruidos en el ramo», en realidad, no es que se hubieran dado muchos casos durante esos años, o por lo menos, no hay constancia de muchos expertos extranjeros en esa época cuyas investigaciones en España

hayan sido bien documentadas<sup>191</sup>. Más probable es que la referencia fuera principalmente una alusión al ampliamente difundido trabajo de investigación del compositor y musicólogo belga François-Auguste Gevaert (1828-1908) sobre la música en España y al ensayo crítico sobre su informe que publicó con posterioridad el compatriota suyo, Maestro de la Real Capilla belga y director del Real Conservatorio de Bruselas, François-Joseph Fétis (1784-1871) en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*<sup>192</sup> [279][280]. En su informe, Gevaert presentaba un detallado (aunque algo tópico y no siempre certero) análisis de los géneros de música sacro y popular, haciendo particular hincapié en la baja calidad de la música sacra española en esos momentos. Las conclusiones del estudio y el grado de difusión que recibió este informe en España se debatirían durante décadas y darían lugar a fuertes polémicas en las que Eslava figuró prominentemente.

El viaje de Gevaert a España en 1850-1851 había sido costeadado por el gobierno belga al recibir el joven músico el prestigioso Premio de Roma belga de composición. Este premio concedía a sus galardonados una beca de estudios en Italia, Alemania y Francia, con las condiciones a su término de componer una pieza a gran orquesta inspirada por la gira y de presentar un informe al Ministerio del Interior de Bélgica. Gevaert recibió el Premio en 1847, cuando contaba con sólo 19 años, por lo que se vio obligado a retrasar el inicio de su viaje hasta haber alcanzado la mayoría de edad (21 años). La inusual selección de España como objetivo principal de su periplo puede haber sido idea del propio Gevaert, excepción para la cual el compositor tuvo que solicitar autorización

---

<sup>191</sup> Al contrario de los libros de viaje y guías de viajeros publicados en el extranjero sobre España que, como ya se ha visto, fueron ciertamente numerosos y, con frecuencia, cargados de prejuicios.

<sup>192</sup> En apoyo de este supuesto, en la «Breve memoria histórica de los organistas españoles» que incluyó Eslava en la Primera Parte de su *Museo Orgánico Español*, obra contemporánea a la *Lira*, Gevaert y Fétis son singularmente citados. Como nota aparte, el informe de Gevaert [279] fue seguramente presentado a comienzos de 1851 (dada la publicación en julio de 1851 del artículo de Fétis [280]), pero no se llegó a imprimir hasta el año siguiente.

oficial<sup>193</sup>. Como él mismo reconoció en su posterior informe, su viaje fue necesariamente limitado debido al elevado costo y dificultades logísticas de trasladarse por la Península y, es de suponer, por los obstáculos que habría encontrado, sobre todo como extranjero, para acceder a dispersos y pobremente conservados archivos eclesiásticos fuera de la capital. Aun así, pudo visitar Barcelona, la Abadía de Montserrat, Zaragoza (el Pilar), Madrid (en donde permaneció varios meses), El Escorial, Aranjuez, Toledo, Sevilla y Cádiz. Y a pesar del tono algo negativo y superficial de su informe, Gevaert fue bien recibido en España —sobre todo en Madrid y su Corte, en donde alcanzó a gozar de gran popularidad. Tanto él como Fétis pasarían con los años a convertirse en figuras muy respetadas en el mundo de la música española [279][282].

Parece lógico pensar que la estancia de Gevaert en Madrid, en donde ciertamente conoció y se asesoró con Eslava en su calidad de experto en música sacra y Maestro Director de la Real Capilla de Música, debe haber puesto en evidencia la urgente necesidad de hacer un estudio en profundidad y, en lo posible, de rescatar de la oscuridad en la que estaba sumida a la música sacra española, desde sus días de gloria en el Renacimiento y el Barroco hasta la (entonces) actualidad. Con ello, el trabajo de Gevaert podría haber animado a un Eslava, ya de por sí gran estudioso y defensor de la tradición musical española, a poner en marcha el proceso que conduciría a la publicación de la *Lira Sacro-Hispana*<sup>194</sup>. El apoyo y los honores que la Reina concedió al compositor belga (incluida en 1850 la Cruz de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica [282]) tienen que haber asimismo facilitado el generoso patrocinio que la Corona iba a prestar a Eslava más adelante en su propio proyecto de investigación y difusión, esta vez un *proyecto español*.

Como nota de interés relacionada con este tema, de entre todos los músicos que Gevaert tuvo la oportunidad de

---

<sup>193</sup> Es posible también que la inclusión de España en el itinerario fuera a sugerencia de Fétis, quien, ya en 1837 (o incluso antes), en el prefacio a su *Biographie universelle des musiciens* [281], lamentaba la falta general de conocimientos sobre la historia de la música española.

<sup>194</sup> De hecho, el informe de Gevaert contiene tal sugerencia (pág. 189) [279].

conocer durante su periplo español, el único que aparece individualmente mencionado en su informe es Hilarión Eslava. La mención incluye el siguiente comentario, también reflejado por Fétis en su crítica [279][280]:

*«Dans le nombre infiniment petit des artistes de cette catégorie, il est juste de citer le maître actuel de la chapelle royale, M. Hilarion Eslava, ecclésiastique de beaucoup de talent et de savoir réel. Il est auteur de beaucoup de musique religieuse, à laquelle il ne manque que la publicité pour être appréciée à l'étranger, comme elle le mérite. Son style, quoiqu'un peu dramatisé, ne sort pas des conditions indispensables de la musique d'église; il est vraiment dommage que le Gouvernement espagnol ne songe pas à utiliser un si beau talent, en mettant M. Eslava à la tête du Conservatoire qui, sous sa direction, pourrait changer de face et donner des résultats moins insignifiants que ceux qu'il a donnés jusqu'à ce jour.»*<sup>195</sup>

El profético comentario final de Gevaert sobre Eslava al frente del Conservatorio se vería realizado pocos años más tarde.

El primer paso en el proyecto de la *Lira* (o *Lyra*<sup>196</sup>) *Sacro-Hispana* fue la creación de una asociación profesional, como

---

<sup>195</sup> «Dentro del número infinitamente reducido de artistas de esta categoría, es justo citar al actual maestro de la Real Capilla, don Hilarión Eslava, eclesiástico de mucho talento y verdadero saber. Es autor de mucha música religiosa, a la que sólo le falta publicidad para ser apreciada en el exterior, tal como se merece. Su estilo, aunque un poco dramatizado, no se aparta de las condiciones indispensables de la música sacra; es realmente una lástima que el Gobierno español no se haya dignado a utilizar un talento tan distinguido, poniendo al señor Eslava al frente del Conservatorio que, bajo su dirección, podría cambiar radicalmente y dar resultados menos insignificantes que los que esta institución ha proporcionado hasta el día de hoy.» (*Trad. del autor*)

<sup>196</sup> El título de esta obra aparece citado en época de Eslava indistintamente con las dos grafías, usándose a veces la grafía latina original *lyra* (del griego *λύρα*, refiriéndose al instrumento musical) y, en otras ocasiones, la moderna, *lira*. Las reglas ortográficas con relación al uso “correcto” de la letra ‘y’ en castellano no fueron adoptadas por la Real Academia de la Lengua Española hasta 1815 y tardaron varias décadas en ser aplicadas con rigor –prueba de ello es que el nombre de pila del mismo



se había hecho con anterioridad al abordar el tema de la ópera española. La sociedad, cuyo nombre oficial fue el de *Unión Artístico-musical* (o también *Asociación de la Lyra sacro-hispana*) fue constituida el 3 de marzo de 1852. Sus miembros fundadores fueron [277][278]<sup>197</sup>—

Hilarión Eslava (su director)

Mariano Martín (Maestro supernumerario de la Real Capilla de Música)

Pedro Albéniz (organista primero de la Real Capilla y pianista de Su Majestad hasta 1855)

Antonio Álvarez

Juan María Guelbenzu (pianista y organista primero de la Real Capilla a partir de 1855)

Francisco (Frontera) Valldemosa (director de la orquesta de la Real Cámara)

Nicomedes Frayle (Maestro de Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid)

Juan Gil (profesor de solfeo del Real Conservatorio de Música de María Cristina)

Florencio Lahoz (1815-1868, compositor)

Ignacio Ovejero (1828-1889, compositor y profesor de órgano)

Antonio Aguado (1821-1889, compositor y profesor de piano)

José Sobejano (1819-1885, compositor y profesor de piano)

José de Aranguren (1821-1902, compositor y pianista; antiguo alumno de Hilarión Eslava)

(Daniel) Sebastián Gabaldá (1823-ca. 1899, compositor y archivero-copiante de la Real Capilla)

Antonio Bordalonga (?-1858, Salmista de la Real Capilla)

---

compositor aparece durante muchos años escrito o firmado como 'Ylarion'. Como anécdota a este respecto, décadas después de la muerte de Eslava, uno de sus más implacables (y peor informados) críticos, Nemesio Otaño, llegaría a tildar al maestro de pedante por referirse en algunas ocasiones a su obra como la *Lyra* (en lugar de *Lira*) *Sacro-Hispana*.

<sup>197</sup> Los datos personales —los que se han podido encontrar— provienen de diversas fuentes en línea y del *Diccionario* de Saldoni [113]. De algunos de estos personajes, como Albéniz, Guelbenzu y Valldemosa, se ha escrito aquí ya con anterioridad.

Nicolás Ledesma (1791-1883, Maestro de Capilla de la Catedral de Bilbao – no guarda relación familiar con Mariano Rodríguez de Ledesma)

Valentín Metón (1810-1860, organista y Maestro de Capilla de El Pilar de Zaragoza)

Todos estos miembros, con Eslava al frente, contribuyeron materialmente a la publicación de la *Lira*. También contó el proyecto con la protección oficial de la Reina, a la que añadió su mecenazgo en forma de un considerable número de suscripciones [277].

La *Lira Sacro-Hispana* fue concebida como la primera de una serie de antologías sobre la música española que debía ser complementada por otra similar sobre el género lírico-dramático, bajo la dirección de Francisco Barbieri, y una tercera sobre la música popular, dirigida por el pianista, compositor y musicólogo José Inzenga y Castellanos (1828-1891), proyectos estos dos últimos que no llegarían a realizarse hasta mucho después y sólo de forma parcial y aislada.

La publicación de la *Lira* tuvo lugar por entregas entre junio de 1852 y 1860 en 10 volúmenes ordenados cronológicamente, comenzando con los compositores y obras de mayor antigüedad: dos volúmenes dedicados al siglo XVI, dos al XVII, dos al XVIII y cuatro al XIX, alcanzando un total de 164 obras de 64 compositores. A la entrega final, Eslava añadió una *Breve memoria de la música religiosa en España* [277], cumpliendo lo prometido a los suscriptores de la *Lira* con el lanzamiento del proyecto. La *Memoria* es un documento interesante y a la vez controvertido; por una parte, satisface el anunciado cometido de resumir el estado de la música española hasta ese momento, así como el proceso de creación de la *Lira*, pero desafortunadamente dedica también Eslava un considerable número de páginas de este ensayo a una continuación de la larga y agria polémica que llevaba manteniendo desde hacía ya cinco años con el historiador y músico Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) sobre su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* [283], acalorado debate, por cierto, que no concluyó con la publicación de la *Memoria*. A este tema se volverá más adelante.

El trabajo de investigación para la *Lira*, consistente en elaborar una selección de compositores notables de cada época, recoger datos biográficos (resumidos en forma de un párrafo por compositor al comienzo de cada tomo) y transcribir ejemplares de música, debe haber sido en gran medida un esfuerzo colaborativo en el que habrían participado algunos de los socios de la *Unión Artístico Musical* y personajes como el bibliófilo Felipe de Soto Posada (1798-1864), el músico e investigador Ambrosio Pérez (†1873) y maestros de capilla, organistas y archiveros de numerosas catedrales españolas, incluidas las de Bilbao, Burgos, Calahorra, Toledo, Valencia y Zaragoza, con Hilarión Eslava como director y editor principal [277]. Exceptuando su viaje por Europa, del que se hablará en el próximo apartado, Hilarión pudo haber realizado toda esta labor sin apenas tener que alejarse mucho de Madrid<sup>198</sup>.

Sin entrar en muchos más detalles sobre el contenido de la *Lira*<sup>199</sup>, se incluyen en ella obras y fragmentos musicales – todos consistentes en ejemplares de música coral sacra– de compositores que hoy son considerados máximos exponentes de la gran tradición polifónica de los siglos XVI y XVII, como Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528), Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) y Alfonso Lobo (1555-1617), así como brillantes ejemplos de la música española del Barroco y Clasicismo, como Sebastián Durón (1660-1716), José de Torres (1670-1738), Pedro (o Pere) Rabassa (1683-1767), Diego de las Muelas (1698-1743), José de Nebra (1702-1768), Antonio Soler (1729-1783) y José Lidón (1748-1827). Los cuatro volúmenes correspondientes al siglo XIX abarcan una amplia selección de compositores, incluyendo Nicolás Ledesma, Manuel Doyagüe, Mariano Rodríguez de Ledesma, Francisco Andreví y el propio Eslava. Otro aspecto notable de

---

<sup>198</sup> En los archivos personales de Palacio de Hilarión Eslava no constan traslados por periodos prolongados del maestro fuera de Madrid durante estos años, con la excepción de su viaje al extranjero en 1852. Como empleado de la Real Capilla, Eslava estaba en la obligación de solicitar permiso para ausentarse de sus labores habituales.

<sup>199</sup> Para más detalles, además de la obra misma, puede consultarse el interesante ensayo sobre este tema de Samuel Rubio [284].

la *Lira* es el agradecido homenaje que Eslava brindó en esta magna obra a sus antiguos profesores Julián Prieto y Francisco Secanilla, y a varios de sus más aventajados discípulos.

En 1978, en su ensayo sobre la *Lira*, el musicólogo Samuel Rubio<sup>200</sup> describía este trabajo en los siguientes términos [284]—

«Se trata de una empresa que hoy mismo nos asustaría; que de hecho no se ha vuelto a repetir, aunque su necesidad es bien patente y apremiante; que supone un tesón, una fuerza de voluntad y una constancia, para no desmayar ante el cumulo de dificultades que tuvo que vencer Eslava, rayanos en lo milagroso.»

Palabras ciertas aún hoy, aunque algo atemperadas gracias al reciente advenimiento de medios y herramientas digitales. Reconociendo que no existían —por lo menos en la España de 1850 a 1860— pautas o cánones para la realización de este tipo de proyectos, puede decirse que Eslava y sus colaboradores en la *Lira* demostraron una enorme dedicación y un más que adecuado rigor científico [284]. Existe asimismo un amplio consenso en que, con la publicación de esta obra, Eslava puede ser legítimamente considerado el *primer* musicólogo moderno español, con anterioridad a Barbieri, Saldoni o Pedrell [13][285]-[287]. A esto hay que añadir que el interés de Eslava no se limitó a la teoría: En las funciones religiosas de la Real Capilla, y como se verá más adelante, Hilarión hizo figurar con gran frecuencia obras que abarcaban lo mejor de la historia de la música sacra española desde el Renacimiento hasta sus días, incluyendo, por

---

<sup>200</sup> Samuel Rubio Calzón (1912-1986) fue sacerdote miembro de la orden religiosa de los Agustinos. Doctor por el Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, el P. Rubio y fue organista y Maestro de Capilla del Real Monasterio de El Escorial, catedrático de Musicología en el Real Conservatorio de Música de Madrid, socio fundador y primer presidente de la Sociedad Española de Musicología y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Datos recogidos en [http://www.spainisculture.com/es/artistas\\_creadores/samuel\\_rubio\\_calzon.html](http://www.spainisculture.com/es/artistas_creadores/samuel_rubio_calzon.html), consultado 7 de mayo de 2023).

ejemplo, obras de Victoria, Lobo, Torres Lidón o Nebra<sup>201</sup>, algunas de ellas seguramente encontradas como resultado del trabajo de investigación que se estaba realizando para la *Lira*.

Tratándose en su momento de un proyecto innovador, la *Lira Sacro-Hispana* contiene, como sería de esperar, importantes deficiencias, sobre todo cuando se analiza la obra desde una óptica actual. Hay erratas, omisiones y juicios subjetivos en algunas de las reseñas biográficas, una generalizada falta de mención de fuentes bibliográficas, así como errores de transcripción y recortes arbitrarios en muchas de las partituras [284]. También se ha criticado, no del todo sin razón, el énfasis algo desmesurado con el que la *Lira* trata la música del siglo XIX —incluido el tomo dedicado enteramente a Eslava— pero, por otra parte, la cobertura dada a este periodo no cae fuera del ámbito de lo que esta obra anunciaba ser y, en cierto modo, pudo haber sido una forma de argumentar que la música sacra española del siglo XIX hasta entonces no era tan merecedora del grado de oprobio con que muchos la describirían en el siglo XX y con que frecuentemente se describe todavía hoy.

#### La gira europea de Eslava (1852)

Aunque la inmensa mayoría de los datos que Hilarión y sus colaboradores necesitaban para la preparación de la *Lira* se hallaban en España, Eslava era consciente, a través de la escasa literatura extranjera especializada que existía sobre el tema y, probablemente, por su relación con Gevaert y Fétis, de que en algunos archivos europeos se conservaban importantes muestras de música de compositores españoles del Renacimiento (Morales, Victoria, Diego Ortiz (1510-1576) y Antonio de Cabezón (1510-1566), entre otros), obras ignotas en el país de origen de sus compositores. También sabía Eslava que, sin dar publicidad al trabajo que se estaba realizando en España y sin conocer bien su editor el estado de la música sacra contemporánea en Europa y a sus principales protagonistas, todos sus esfuerzos pasarían desapercibidos y serían a la larga considerados faltos de rigor

---

<sup>201</sup> Este hecho se puede corroborar en las programaciones de música litúrgica de la Real Capilla que aparecen descritas en *La Gaceta Musical de Madrid* [1855-56].

más allá de los Pirineos. Estos motivos deben haber sido indudablemente los que impulsaron a Eslava en su capacidad como director de la *Lira Sacro-Hispana* a solicitar a la Reina el 26 de abril de 1852 una Real Licencia de hasta cinco meses para, en sus propias palabras [182] *[sic]*—

«(...) ecsaminar algunos archivos de Iglesias Catedrales, como también algunas bibliotecas extranjeras, en razon de que las obras que publicaron los celebres Morales, Victoria y otros lo hicieron fuera de España, por lo cual muchas de ellas son aquí desconocidas (...)»

Quizá por discreción, o por no complicar su solicitud, Eslava sólo adujo en su instancia como razón del viaje la investigación en archivos y bibliotecas extranjeras [1][286]. En la instancia, Eslava asimismo solicitaba que no se le descontara su sueldo (haciéndose con ello excepción a la reglamentación de la Real Capilla) y añadía que en su ausencia “el servicio de la Real Capilla no sufrirá menoscabo alguno”, quedando a su cargo el Maestro Director supernumerario, Mariano Martín. La solicitud fue aprobada en cuestión de escasos días [182]. Es significativo que, a pesar de que durante su ausencia Eslava seguiría recibiendo su modesto salario, los considerables gastos de viaje iban a correr de su propio bolsillo.

Según un certificado en el archivo personal de Palacio, la gira europea de Eslava comenzó el 27 de mayo de 1852 [182], pasando a Francia a través de Bayonne / Baiona. Hay poca certidumbre sobre el itinerario de Hilarión, pero su primera escala parece haber sido Londres, en donde habría escuchado al violinista y compositor belga Henri Vieuxtemps (1820-1881), por entonces de gira en la capital inglesa tras cinco años en la corte imperial rusa [288][289]. Se sabe esto porque en los apuntes de Antonio Peña y Goñi sobre la ópera en España [22], en un capítulo que dedica su autor a la figura del violinista Jesús de Monasterio, aparece transcrita una carta fechada en Bruselas a 30 de junio de 1852, de Eslava a Basilio Montoya, tutor del joven violinista, en la que Eslava comenta haber pasado por Londres, haber asistido allí a un concierto de Vieuxtemps y encontrarse en la capital belga, a punto de

partir hacia Alemania<sup>202</sup>. De otras fuentes, citadas por José Luis Ansorena [1], se deduce que Hilarión hizo escala en Berlín, en donde se habría entrevistado con Siegfried Dehn (1799-1858), director de la Real Biblioteca de Prusia y más adelante con Joseph Fischhoff (1804-1857), en el Conservatorio de Viena. El itinerario incluyó también, con casi total certeza, París. Su gira pasó aparentemente desapercibida en la prensa especializada local, por lo menos en Londres y en París<sup>203</sup>.

Como resalta Ansorena [1], sorprende que Eslava no incluyera a Italia en su itinerario, dada la bien conocida relación de más de tres siglos de compositores españoles con Italia —sobre todo con Roma y Nápoles— y su propia afición a la música italiana. Lo más probable es que simplemente no le alcanzaran los medios, dado el largo y costoso traslado que este viaje añadido habría supuesto y el hecho de que Hilarión

---

<sup>202</sup> Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903) fue, junto con Pablo de Sarasate (1844-1908), uno de los más célebres violinistas españoles del siglo XIX. Eslava probablemente escuchó por vez primera a Monasterio en concierto al paso de este jovencísimo virtuoso por Sevilla en 1843 (cuando Monasterio tenía sólo 7 años) y de nuevo en Madrid dos años más tarde [110][182]. Volvieron a coincidir en 1852 en el Conservatorio de Bruselas, en donde estudiaba Monasterio, durante el viaje de Eslava a la capital belga. Basilio Montoya era tutor del niño desde la muerte del padre, acaecida en 1845. En la carta de Eslava a Montoya aquí citada, Hilarión describe la gran calidad de la técnica interpretativa de Monasterio y de su grado de aprovechamiento en el Conservatorio, lamentando no poder estar presente en Bruselas al mes siguiente para el concurso de violín de esta institución, que iba a ser presidido por su director, François-Joseph Fétis. Monasterio fue el ganador del concurso. Al término de sus estudios, Jesús de Monasterio regresó a Madrid. Allí recibió empleo en la Real Capilla, primero como profesor honorario y, a partir de 1857, como violinista titular, alternando este trabajo con numerosas giras artísticas dentro y fuera de España. Eslava y Monasterio fueron colaboradores en importantes proyectos musicales y les unió siempre una estrecha amistad [1][182].

<sup>203</sup> No se han encontrado menciones de la visita de Hilarión Eslava en ninguna de las dos publicaciones consultadas en línea por este autor, *La Revue et Gazette musicale de Paris* y *The Musical World* de Londres, en sus números correspondientes a junio-septiembre de 1852. Base de datos digitalizados RIPM (*Retrospective Index to Music Periodicals* (1760–1966), ripm.org). Consulta realizada el 8 de mayo de 2023.

estaba teniendo que sufragar todos sus gastos por cuenta propia. Es difícil imaginar que Eslava no hubiera deseado fervientemente viajar a Italia —un sueño que había manifestado ya desde cuando hacia sus pinitos operísticos en Sevilla diez años antes. La imposibilidad de hacer realidad este deseo debe haber sido una gran desilusión para el maestro.

No se sabe exactamente cuándo regresó Hilarión a España, pero tomando en consideración la brevedad de sus estancias en Londres y Bruselas —ambas concluidas en un mes escaso, no obstante el deseo de Eslava en su carta a Basilio Montoya [22] de regresar más tarde a la capital belga— no parece probable que pudiera permitirse económicamente permanecer fuera de España la totalidad de los cinco meses que había solicitado en su licencia. Sin embargo, el expediente personal de Palacio indica que el Maestro no se reincorporó a sus funciones habituales en la Real Capilla hasta el 26 de octubre de 1852, al término de su permiso «(...) para pasar al extranjero á evacuar asuntos propios» [182]. No es difícil imaginar que a su regreso, y estando prácticamente de camino, hiciera Hilarión una discreta y quizá prolongada parada en su Navarra natal.

El periplo de Eslava por archivos y bibliotecas europeas no aportó muchos descubrimientos importantes —algunos datos inéditos sobre el compositor, matemático y teórico de la música Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1440-1522), y los compositores Diego Ortiz (ca. 1510- ca. 1576) y el ya citado Antonio de Cabezón. Sin embargo, desde el punto de vista de adquirir conocimientos, conocer y darse a conocer entre importantes personajes del mundo de la musicología (lo que hoy llamaríamos «*networking*»), y generar interés en la música española del Renacimiento y el Barroco, el viaje fue sumamente provechoso. Cimentó sus relaciones con personas de reconocido calibre en la investigación musical, como François-Joseph Fétis y, posiblemente, Adrien de La Fage<sup>204</sup>, con quienes llegaría a colaborar ampliamente.

---

<sup>204</sup> Adrien de La Fage (1801-1862) fue un eminente musicólogo y compositor de música sacra francés. Su frecuente participación como colaborador y traductor años después en la *Gaceta Musical de Madrid*



Conoció el estado y las corrientes europeas en la música, sobre todo la música sacra —conocimientos que moldearían su ideario propio y animarían a Eslava en su activismo en pro del desarrollo y protección de la música sacra en España. Amplió sus conocimientos sobre la organería europea y sus últimos avances, convirtiéndose en un experto al que con frecuencia se acudió en España para evaluar la adquisición y las prestaciones de nuevos órganos, así como un muy necesitado desarrollo de la música y de intérpretes profesionales de órgano más capacitados.

### El Museo Orgánico Español

En el primer apartado de su interesante e instructivo ensayo sobre Eslava y el órgano [290], el eminente organista, compositor y musicólogo vasco Joaquín Pildain (1927-1997) comenta, refiriéndose a Eslava, que—

«(...) se puede afirmar que fue el músico que ejerció mayor influencia en el órgano español de su época. Prueba de ello, la actuación decisiva que tuvo en la implantación de la clase de órgano en el Conservatorio de Madrid; la publicación de una antología de obras, con normas a seguir para lograr más adecuado al culto; el intento de sensibilizar a los organistas con vistas a una mejora del nivel del género orgánico; el plan de Escuelas Provinciales de música; la intervención y asesoría en proyectos de nuevos órganos.»

El germen de todos estos logros fue sin duda la primera vocación (o sus «primeras aspiraciones artísticas», como las define el mismo Eslava en el prólogo a su *Museo Orgánico Español*) del maestro como organista. Aunque sus tareas como Maestro de Capilla, compositor, musicólogo y pedagogo le apartaron a la larga de una carrera como intérprete, el instrumento nunca estuvo muy alejado de su mente y de su corazón.

---

(publicación de la que fue director Hilarión Eslava) demuestran un gran interés en España y la música española, así como una estrecha y respetuosa relación con Eslava. Su más conocido trabajo de investigación fue su *Histoire Générale de la Musique et de la Danse*, en tres volúmenes, publicado en París en 1844.

La quizá más importante manifestación por parte de Hilarión Eslava de esta perdurable relación es su *Museo Orgánico Español* [291]. Esta obra fue publicada en dos partes y vendida por entregas mensuales a partir de 1853. La publicación de la primera parte fue concluida en 1854, al mismo tiempo que se estaba publicando la *Lira Sacro-Hispana*. La segunda parte fue editada y puesta a la venta mucho después, probablemente no antes de 1864<sup>205</sup>.

Como comenta el mismo Eslava en el prólogo de su obra, el propósito de este trabajo fue [291]—

«Constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujeción a ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical.»

Es por lo tanto a la vez un innovador tratado didáctico, volumen de referencia para organistas y un estudio

---

<sup>205</sup> Las fechas de publicación del *Museo* han sido tema de confusión y hasta polémica entre biógrafos y críticos de Eslava. La documentación original recogida en la Biblioteca Nacional de España deja inequívoca constancia de que la primera parte empezó a distribuirse por entregas en octubre de 1853, y que su distribución se habría completado en 14 entregas mensuales —por lo tanto, hacia finales de 1854. El prólogo de Eslava a la segunda parte del *Museo* alude al aplazamiento que el autor hizo a su publicación al ser nombrado en 1854 profesor del Conservatorio de Madrid y a su decisión de dar prioridad a la publicación de sus tratados de armonía, melodía y contrapunto y fuga. El primero de estos tratados, el de armonía, lo acabó Eslava en 1857, y para 1861 los tres tratados habían sido adoptados oficialmente en el Conservatorio (Capítulo X). Como indica el investigador Javier Serrano Godoy [292], otra importante pista proviene del *Método teórico-práctico de órgano, ó sea introducción á la célebre obra titulada Museo Orgánico-Español del Maestro Eslava* [293], obra del profesor del Conservatorio y organista de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha, Pablo Hernández Salces (1834-1910). En el prólogo de esta obra, impresa en 1864, se menciona la inminente publicación de la segunda parte del *Museo* de Eslava. La segunda parte, por consiguiente, no habría aparecido hasta 1864 o quizás un poco más tarde.

musicológico<sup>206</sup>. En este último sentido se trata de una extensión por cuenta propia de Eslava del proyecto de la *Lira Sacro-Hispana*, en la que se da cobertura al género orgánico, en lugar del coral, tema principal de la *Lira*. En cuanto a la faceta didáctica, como recalca Adrien de La Fage en una detallada y elogiosa crítica que hace de la obra de Eslava en la *Gaceta Musical de Madrid*<sup>207</sup>, «(...) aunque el *Museo orgánico* no es un *método de órgano*, se hallan en él noticias preciosas y juiciosas advertencias distribuidas entre las piezas de ejecución, á medida que se presenta la ocasión de algún precepto útil».

Eslava se había planteado también escribir un tomo separado dedicado a la técnica del órgano como complemento al *Museo*, pero viéndose imposibilitado por sus otros numerosos proyectos, al parecer le dejó por fin esta tarea a su discípulo Pablo Hernández, facilitándole las notas y materiales que tenía ya acumulados y ayudándolo como editor [294]. Para entonces existían ya además en España otros bastante difundidos métodos de órgano<sup>208</sup>.

En el índice del *Museo Orgánico Español*, Eslava resume así su contenido [291]:

#### PRIMERA PARTE

1. Breve memoria histórica de los organistas españoles.

---

<sup>206</sup> Para una descripción más detallada que la que aquí se facilita sobre el contexto, contenido y significancia del *Museo Orgánico Español*, véanse [290], [292] y [293].

<sup>207</sup> La crítica de La Fage sobre el *Museo* se publicó en forma de una serie consecutiva de artículos en la *Gaceta Musical de Madrid* abarcando entre los números correspondientes al 30 de noviembre de 1856 (Año II, núm. 48) y el 28 de diciembre de 1856 (Año II, núm. 52). En esa época, Eslava había ya dejado de colaborar activamente en la revista. Los artículos de La Fage habían sido publicados unos meses antes en los números 30, 31 y 33 de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* bajo el título “De l’école d’orgue en Espagne”.

<sup>208</sup> Entre ellos, los métodos de José Preciado Fourniers (1805-1871) y de Román Jimeno e Ibáñez (1800-1874), ambos publicados por entregas, el primero entre 1853 y 1854 y el segundo entre 1857 y 1858 [293].

2. Bases para constituir el género orgánico-religioso, precedidas de algunas observaciones importantes, y seguidas de las advertencias convenientes acerca de la ejecución de las piezas que esta obra contiene.
3. Doce piezas de ofertorio, cuatro de ellas sobre temas de los himnos *Pange lingua*, *Sacris solemniis*, *Ave Maris stella* y *O gloriosa virginum*.
4. Doce elevaciones o piezas de *alzar*, alternando con las anteriores.
5. Un juego de versos de mediana duración para la salmodia, que contiene cuatro de cada uno de los ocho tonos.
6. Seis versos largos de *Pange lingua*, tres de *Sacris solemniis*, y otros tres de *Ave Maris stella*.
7. Observaciones acerca de preludios e intermedios cortos, acompañadas de algunos ejemplos.

## SEGUNDA PARTE

1. Tratado breve de armonía y bajo numerado seguido de algunas observaciones acerca del acompañamiento.
2. Pequeño tratado de *fuga* seguido de algunas reflexiones acerca de tocar de capricho tanto en el género *fugado* como en el *suelto*.
3. Observaciones acerca del modo de examinar a un organista.
4. Reseña histórica del órgano seguida de algunas observaciones acerca del estado de la organería en España y medios de mejorar la construcción.

La «Breve memoria histórica de los organistas españoles» con que comienza la primera parte repasa los mismos temas que se mencionan en la *Lira Sacro-Hispana* sobre el abandono en el que persistía la música en España y replica ampliamente a la afirmación atribuida a François-Auguste Gevaert en su informe de que «(...) en España no sólo no hay en el día buenos organistas, sino *que no los ha habido jamás*»<sup>209</sup>. Con

---

<sup>209</sup> Las palabras exactas de Gevaert son [279]:

respecto al olvido de la música en España, Hilarión cita al dramaturgo, musicólogo y crítico alemán Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), en un comentario que hace este último en relación a la música del compositor renacentista español Cristóbal de Morales [295]—

*“Es befremdet dass indess, um diese und in der nächstfolgenden Zeit, nicht wenige wahrhaft ausgezeichnete spanische Tonkünstler, Sänger oder Componisten, oder beides vereint, in Italien hochgeschätzt waren und wirkten, in ihrem Vaterlande man ihnen weder das Erste vergönnt, noch das Zweite eingeräumt zu haben scheint. Wenigstens meldet die Geschichte nirgends, dass es geschehen sei.”*<sup>210</sup>

El ensayo de Eslava sobre la música de órgano en España lo constituyen poco más de 16 páginas. Son tanto la orgullosa historia de una honrosa, pero poco conocida (incluso en su propio país) tradición organística ibérica, como un análisis sin paliativos de su decadencia, supuestamente iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII. El deficiente estado de la música de órgano al que llegó a abocar esta decadencia ya

---

*«Du reste, je doute que ce pays, même à son époque la plus brillante, ait possédé des organistes d'un talent transcendant, car depuis mon arrivée en Espagne, je n'ai pas vu un seul morceau pour cet instrument écrit par un artiste indigène: en outre, les orgues sont d'une construction si vicieuse, qu'il est très-difficile d'en tirer quelque parti.»*

(«Por lo demás, dudo que este país, aún en su época de mayor esplendor, haya tenido organistas de trascendente talento, porque desde mi llegada a España no he visto ni una sola pieza para este instrumento escrita por un artista local; además, los órganos son de una construcción tan defectuosa que es muy difícil sacarles cualquier utilidad.» —*Trad. del autor*).

Fétis recoge sin comentarios esta cita en su crítica del informe de Gevaert [280].

<sup>210</sup> «Sorprende, sin embargo, que en esta época y en tiempos posteriores, no pocos músicos, cantantes o compositores españoles verdaderamente excelentes consiguieran empleo y llegaran a adquirir gran fama en Italia, mientras que en su patria no tuvieron ni lo uno ni lo otro. O por lo menos no hay rastro de ello en la historia.» (*Trad. del autor*). Esta se convertiría en una cita favorita de Eslava al hablar de la necesidad de recuperar la música antigua en España.

entrado el siglo XIX lo atribuye Eslava a la mala preparación de organistas y su desconocimiento de la técnica organística, habiendo sido estos músicos gradualmente suplantados por intérpretes formados exclusivamente en el piano, el abuso de la improvisación durante las funciones religiosas, y la indolencia, fruto ésta en gran parte de la paupérrima existencia a la que estaban condenados los músicos en las iglesias españolas de ese momento. Irónicamente, con esta fuertemente negativa impresión sobre el estado de la música en España, Eslava le daba algo de razón a Gevaert y Fétis.

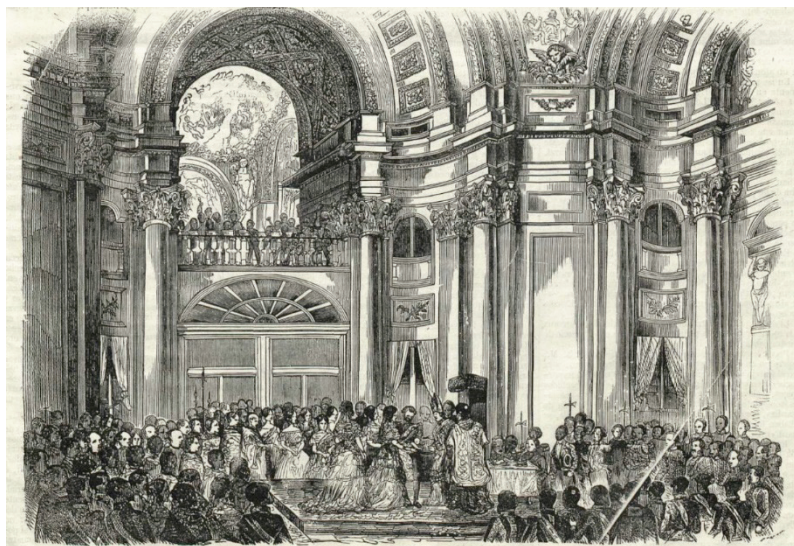
El resto de la primera parte del *Museo* lo ofrece su autor como una especie de volumen de referencia para el organista, consistente en ejemplos de música considerados por Eslava como apropiados para su uso en el culto, con variados niveles de dificultad. La mayor parte de los ejemplos son de Eslava, pero los hay también de otros compositores contemporáneos suyos, como Pedro Albéniz, Eugenio Gómez, Nicolás Ledesma, José Preciado y Valentín Metón. Es interesante observar que, en cierta medida, esta parte del texto se asemeja en estructura al popular compendio publicado en Bélgica por el discípulo de Fétis y profesor de órgano en el Real Conservatorio de Bruselas Jacques Nicolas (Jaak Nicolaas) Lemmens (1823-1881), bajo el título *Nouveau journal d'orgue a l'usage des organistes du culte catholique*, aparecido en 1850-51 [296]. Eslava y Lemmens (proponente del estilo *severo* alemán) probablemente se habrían conocido durante el viaje de Hilarión a Bélgica.

La segunda parte del *Museo* comienza con dos breves tratados acompañados de ejemplos de varios compositores —esta vez sin incluir obras de Eslava. La siguiente sección, «Del modo de examinar a un organista», pretende crear un modelo homogéneo de examen de oposición consecuente con las ideas de Eslava sobre la formación de futuros organistas adecuadamente capacitados. Sigue a esta sección una exposición sobre el estado de la *organería* (el arte de construir, conservar y restaurar órganos), en la que Eslava aboga por una continuación de la tradición española, pero sin desdeñar los avances que se estaban llevando a cabo en Europa, avances que Eslava podría haber visto de cerca y admirar durante su gira europea. Estos conocimientos le serían muy útiles al maestro más adelante en su trabajo como

perito experto en dos importantes adquisiciones de órganos, descritas en el próximo capítulo. El *Museo* incluye en esta sección dos pequeñas y entrañables suites temáticas para órgano de Eslava, una dedicada a la Resurrección y la otra a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (CPE-401 y 334, respectivamente) diseñadas para realzar diferentes aspectos del instrumento y sus prestaciones.







«Ceremonia de bautizo de la princesa de Asturias, en la Capilla de Palacio» [1851], grabado en *La Ilustración, periódico universal*, núm. 52, 27 de diciembre de 1851.



«Convento de Nuestra Señora de Atocha» [ca. 1860-1864], grabado de Jose Cebrián García, litografía de Julio Donón, colección de estampas «Historia de la villa y corte de Madrid», Biblioteca Digital de Madrid, Inv. 2405. Este templo fue derruido en 1888 y reconstruido con posterioridad.



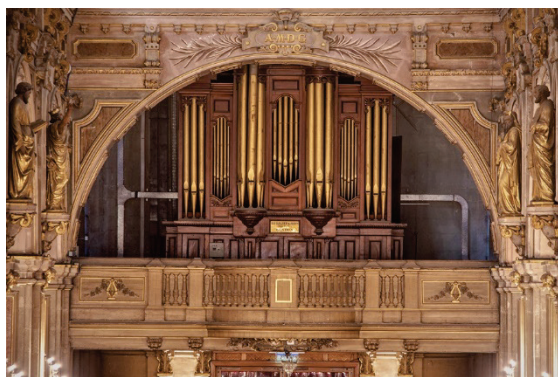
«La Reina Isabel II con la princesa de Asturias» [1852], por Franz Xaver Winterhalter, Colección del Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional. En dominio público.



«Place d'Armes» [ca. 1860-1870], foto de Eugène Maunoury, cortesía Bibliothèque nationale de France. La imagen muestra parte de la Plaza de Armas de Santiago de Chile con la Catedral Metropolitana al fondo.



Aspecto actual de la fachada principal de la Catedral Metropolitana de Santiago [2022]. Foto del autor.



Órgano Flight & Son [2022]. Web de la Catedral de Santiago de Chile, en <https://catedraldesantiago.cl/organos.php>. Página consultada el 19 de abril de 2023.



Rafael Valdivieso,  
arzobispo de Santiago de  
Chile, retrato de origen y  
fecha desconocidos,  
Biblioteca Nacional de  
Chile. En dominio público.



José Bernardo Alzedo [1862],  
foto coloreada conservada  
en el Álbum de Isidora  
Zegers, Colección Andrés  
Bello, Universidad de Chile.  
En dominio público. Alzedo  
fue Maestro de Capilla de la  
Catedral Metropolitana de  
Santiago entre 1846 y 1864.

José María de Sessé y Prieto,  
grabado en *La Ilustración  
Española y Americana*, Año XX,  
núm. XVI, Madrid, 30 de abril  
de 1876, pág. 293. Biblioteca  
Virtual Miguel de Cervantes.  
Imagen en dominio público.  
Sessé fue Encargado de  
Negocios de la República de  
Chile en Madrid de 1840 a  
1845 y de 1847 a 1853.



Y para que conste y efectos que convenga  
doy el presente que firmo en Madrid a 27 de  
Enero de 1852. Hilarion Eslava

Firma autógrafa de Hilarión Eslava en el recibo de copiado de las obras suministradas a la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile en 1852 Archivo histórico del Cabildo Eclesiástico. Cortesía Cabildo Catedral de Santiago y Carmen Pizarro.



La esposa del autor, Rebecca Rufin durante la preparación para el copiado digital de partituras en el Archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago [2022]. Foto del autor.

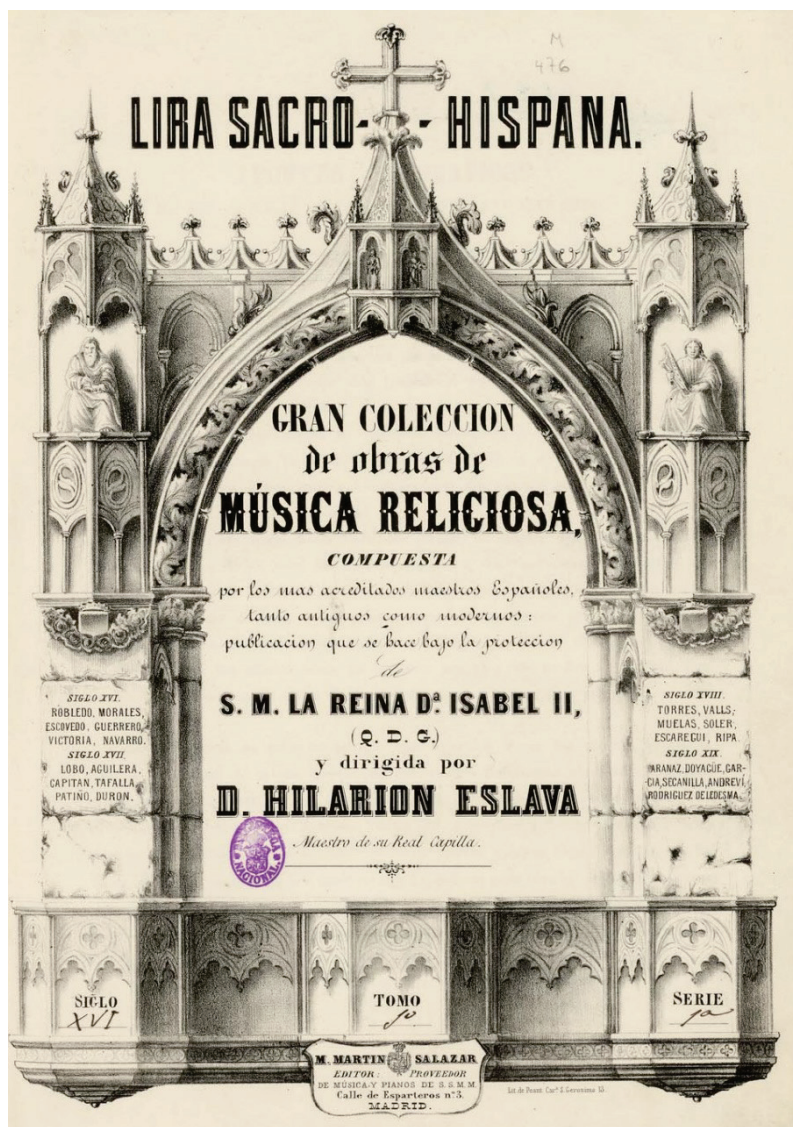
François-Auguste Gevaert [ca. 1865], Imp. Becquet, Paris. Bibliothèque nationale de France. En dominio público. Gevaert fue el autor en 1852 de un controvertido informe sobre el estado de la música en España, publicado en Bélgica.



François-Joseph Fétis [1841], litografía de Charles Bagniet, Bibliothèque nationale de France. Imagen en dominio público. Fétis, musicólogo y Maestro de la Real Capilla belga y director del Real Conservatorio de Bruselas fue un leal amigo y colaborador de Eslava en sus trabajos sobre la historia de la música española.

Jesús de Monasterio [1852], litografía de J. Schubert, Bibliothèque nationale de France. Eslava y Monasterio, gran violinista español, estuvieron unidos por una profunda amistad y mutua admiración.





Portada del primer tomo de la *Lira Sacro-Hispana* [1852-1860].  
Biblioteca Nacional de España. Imagen en dominio público.



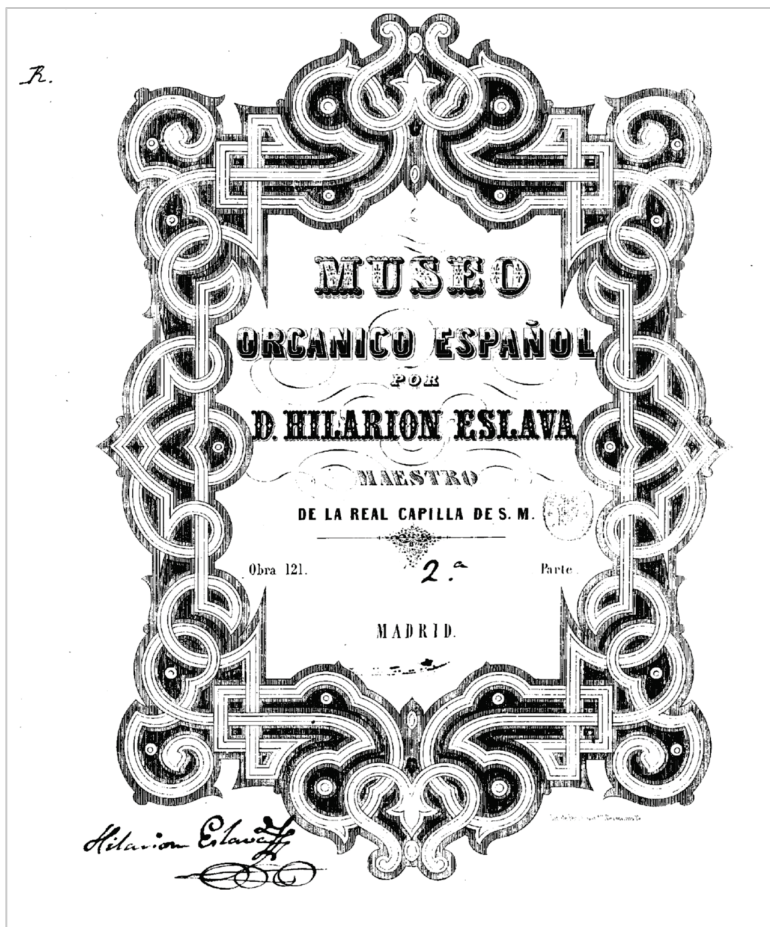


Escalas en el viaje al extranjero de Hilarión Eslava en 1852, indicando el orden más probable. (Mapa: Mitchell Sr., Samuel A., *A New Universal Atlas Containing Maps of the various Empires, Kingdoms, States and Republics of The World*, Filadelfia (EE. UU.) [1850]. En dominio público.)

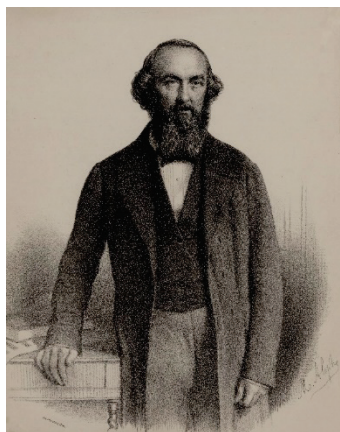


Joseph Fischhoff, litografía de Andreas Staub [1835], Österreichische Nationalbibliothek. Imagen en dominio público. Fischhoff, pianista, compositor y musicólogo austriaco de renombre, fue desde 1833 profesor en el Conservatorio de Viena. Eslava lo conoció en esta ciudad durante su gira europea.





Portada del *Museo Orgánico Español* (Parte 2ª) de Hilarión Eslava, autografiada por su autor [ca. 1864]. Biblioteca Nacional de España. Imagen en dominio público.



Adrien de La Fage [fecha desconocida], grabado de Marie-Alexandre Alophe, Bibliothèque nationale de France. Imagen en dominio público. La Fage fue un compositor, eminente musicólogo e hispanista francés, y junto con Fétis, colaborador y amigo de Eslava.



## IX. MAESTRO DE MAESTROS

«Para aprender es *bueno* estudiar, *mejor* oír, y *muy bueno* enseñar»

(Hilarión Eslava en su *Escuela de Composición, Tratado 1º: De la Armonía*, 1861)

### Revolución y más de lo mismo: España entre 1851 y 1863

Al tiempo que Eslava se encontraba ocupado con el pedido de Santiago de Chile en 1851, España entraba en un bienio político regido por tecnócratas moderados, con el jurista y político Juan Bravo Murillo (1803-1873) al frente. Durante este breve periodo de relativa estabilidad, se reordenó la deuda y se gestionaron importantes obras públicas, como ferrocarriles, canalización y abastecimiento de aguas y mejora de instalaciones portuarias. No duró. Un fallido intento de reforma constitucional a finales de 1852 acabó con este abreviado entreacto, dando lugar a una nueva etapa de inestabilidad caracterizada por frecuentes cambios de gobierno, intrigas y luchas de poder, injerencias políticas por parte de figuras de la Corte y grandes escándalos financieros que asiduamente implicaban a miembros de la clase dirigente española. A esto se empezó a sumar la agitación popular, promovida por la pobreza, el paro y una creciente radicalización ahora ya dirigida en contra de la Corona como institución. La clásica fórmula española del pronunciamiento volvió a verse aplicada, esta vez encabezada por personajes como el general Leopoldo O'Donnell y Jorís (1809-1867), líder de la llamada «Vicalvarada» de 1854, una confusa rebelión militar iniciada en la localidad madrileña de Vicálvaro que sirvió de catalizador para pronunciamientos y revueltas por todo el país [23].

En Madrid, los elementos más radicales pasaron en verano de 1854 a una sublevación abierta, con barricadas en las calles y asaltos y saqueos de casas y palacios de personalidades consideradas emblemáticas del poder político y financiero del país. Uno de los más notorios blancos de esta violencia fue el (hoy desaparecido) Palacio de las Rejas, residencia habitual de María Cristina. La Reina, sin apoyo e incapaz de controlar la situación, se vio forzada a acceder a la solución que le propuso la Junta constituida como representante popular de los sublevados: llamar desde su jubilación a un sorprendentemente rehabilitado Baldomero Espartero para formar gobierno. Mientras tanto, la reina madre, María

Cristina, y su consorte, Fernando Muñoz, duque de Riánsares, amenazados de muerte, se vieron obligados a exiliarse nuevamente a Francia. Sus bienes fueron confiscados y, meses después, la pareja fue objeto de investigación por un comité creado por las Cortes que sacó a la luz su descarado expolio de bienes públicos y el extraordinario grado de corrupción con el que hasta entonces habían manejado sus negocios. El daño que estas revelaciones hicieron a la imagen pública de la Corona fue irreparable [23][297].

A los pocos días de la entrada de Espartero en Madrid, las barricadas de Madrid comenzaron a ser desmanteladas, los piquetes fueron gradualmente desarmados sin incidentes y sus miembros integrados en la Milicia Nacional. La revolución de 1854 generó un exiguo cambio de rumbo político —el llamado «Bienio Progresista»— dos años durante los cuales las fuerzas más liberales intentaron volver a imponer (por lo menos de forma interina) un esquema político afín a la constitución progresista de 1837. Se aprobó una nueva ley de prensa y se reformó la ley electoral. Aunque esta última amplió el sufragio a una proporción más elevada de la población, la continuada imposición de un derecho a voto condicionado por ciertos mínimos de ingresos dejaba todavía a nueve de cada diez españoles sin acceso a las urnas. Se pretendió crear una nueva Constitución de corte progresista, cuyo resultado en 1856, no llegó a verse aprobado. Una de las acciones de más contundencia del Bienio Progresista, sin embargo, fue la Desamortización de Madoz, así llamada por su proponente, el Ministro de Hacienda Pascual Madoz e Ibáñez (1806-1870). Con esta nueva desamortización se culminaba el proceso iniciado por Mendizábal en 1836, afectando, no sólo a muchas propiedades en manos de la Iglesia y organizaciones religiosas que se habían salvado de anteriores desamortizaciones, sino también a un gran número bienes raíces en manos de municipios e instituciones locales, incluidas asociaciones de beneficencia e instrucción pública. El efecto, aunque no inmediato, fue enorme: los bienes subastados y vendidos llegaron a duplicar en cuantía el conjunto de la desamortización de Mendizábal. Como consecuencia de estas acciones por parte del gobierno español, la Santa Sede suspendió sus relaciones diplomáticas con España.

Al Bienio Progresista le llegó su ocaso en agosto de 1856 en medio de nuevos desórdenes e inestabilidad y la dimisión de Espartero. Irónicamente, fue entonces O'Donnell quien se hizo cargo del gobierno, el mismo personaje que con su «Vicalvarada» había precipitado este efímero experimento progresista. Se volvió a la Constitución más moderada de 1845, manteniéndose algunos de las políticas progresistas, incluidas las leyes desamortizadoras. Este gobierno de O'Donnell sólo duró tres meses. Fue seguido por un gobierno de cariz todavía más conservador con Narváez al frente, el cual, durante el año que se mantuvo en pie se apresuró a recortar las libertades públicas (en especial la ley de imprenta), suspender las desamortizaciones y volver al Concordato de 1851. Un logro significativo de esta etapa fue la aprobación en septiembre de 1857 de una nueva Ley de Instrucción Pública, la llamada Ley Moyano<sup>211</sup>, un proyecto que, irónicamente, fue iniciado en 1855 durante el Bienio Progresista y cuya vigencia se prolongaría más de un siglo, hasta 1970.

En junio de 1858 volvió O'Donnell a la Presidencia del Consejo de Ministros, esta vez al frente de una agrupación política centrista bajo el nombre de Unión Liberal. Este gobierno alcanzaría a ser el más duradero del reinado de Isabel II, manteniéndose en el poder hasta enero de 1863. Su política interior se orientó principalmente hacia el desarrollo económico del país, adoptando con pragmatismo y una cierta moderación los cambios más importantes introducidos durante el Bienio Progresista, incluida una vuelta a las desamortizaciones, que continuaron hasta la conclusión de un acuerdo con la Santa Sede y la promulgación de una nueva ley sobre esta materia en 1860. Por otra parte, la corrupción y el tráfico de influencias volvieron a crecer durante este periodo, alimentados por el proceso desamortizador y una gradual recuperación económica [23].

---

<sup>211</sup> Esta legislación fue impulsada por el Ministro de Fomento durante el Bienio Progresista, Claudio Moyano y Samaniego (1809-1890). La Ley Moyano hacía la enseñanza primaria, desde los 6 a los 9 años, obligatoria y (en teoría) gratuita para las familias que no pudieran costear los estudios y regulaba la segunda enseñanza y los estudios superiores (universitarios), incluidos los de música.

Una de las estrategias que empleó O'Donnell para promover la imagen de una nación unida en su propósito de desarrollo —y con ello distraer a los españoles de una realidad política y económica irreversiblemente fracturada— fue la adopción de una política exterior de cariz imperialista alineada con la renovada campaña de expansión colonial que lideraban las grandes potencias europeas del momento, principalmente Gran Bretaña, Francia y Rusia. A O'Donnell, estas acciones le permitieron fortalecer su control y el de la Unión Liberal en el gobierno y adelantarse a las amenazas de conjuras militares, manteniendo a los generales comprometidos y otorgando honores y títulos a la conclusión de estas aventuras coloniales. Otra pretensión era el retorno de una España imperial y relevante dentro del marco de las naciones, pero tras décadas de decadencia, España no llegó a pasar de un segundo plano, y estas acciones no aportaron ni prestigio ni beneficios económicos. Los ejemplos más notables de esta política fueron la Guerra de Marruecos (1859-1860), la reincorporación de Santo Domingo (1861-1865), la expedición a México (1861-1862), la Guerra del Pacífico (1863-1866) y la expedición a la Conchinchina (sureste asiático, 1857-1863) [23].

La Guerra de África fue, de todas estas, la contienda más significativa. Se trató de una acción militar punitiva iniciada por España en octubre de 1859 contra el Sultanato de Marruecos, que concluyó con una derrota decisiva de las tropas del Sultán en marzo de 1860. En la declaración de guerra presentada a las Cortes, O'Donnell afirmaba que esta acción era una represalia justificada por los ataques llevados a cabo por miembros de las tribus locales del Rif contra las fortificaciones próximas al enclave español de Ceuta, en la costa norte de África, en violación de convenios previamente firmados por España y el Sultanato de Marruecos. La Guerra de África fue la única entre las intervenciones coloniales antes citadas que proporcionó algunos, aunque pocos, beneficios territoriales para España. Su mayor logro, sin embargo, fue el casi unánime nivel de exaltación nacional que esta causa generó entre los españoles. Hasta el mismo Esclava se vio arrastrado por el entusiasmo popular, componiendo en 1860 una cantata titulada *La Guerra de África* (CPE-340) con un texto (visto desde hoy) patriotero y xenófobo de Ventura

de la Vega. La obra fue estrenada en abril de ese año a beneficio de los heridos «en esa gloriosa campaña».

Aunque España consiguió con esta victoria algunas garantías territoriales y una indemnización por parte del Sultanato marroquí, la Guerra de África se saldó con la pérdida de 8.000 a 10.000 vidas, 4.000 del bando español, de las cuales casi las tres cuartas partes no murieron en batalla, sino de enfermedades, principalmente cólera. Unos 5.000 soldados españoles resultaron heridos en el conflicto —un número total de bajas por lo tanto superior al 20 por ciento de los efectivos de la fuerza expedicionaria, consistente en 43.000 hombres [298]. En esta contienda se hizo famoso el general Juan Prim y Prats (1814-1870), brillante militar y, con no menos talento, desaprensivo político y conspirador, creándose un mito alrededor de su persona que más adelante le proporcionaría una desmesurada influencia en importantes acontecimientos de la vida política española.

La continuidad dinástica se vio reforzada en 1857 al dar a luz Isabel II a su primer varón. El futuro rey Alfonso XII (1857-1885) se convirtió en el nuevo príncipe de Asturias (su hermana mayor Isabel perdió el título de Princesa de Asturias al dejar de ser la principal heredera a la Corona). Circuló por la corte el rumor —y circula insistentemente aún hoy día— de que Alfonso en realidad no era hijo del rey consorte, Francisco de Asís de Borbón, sino de uno de los amantes de la Reina, el teniente del Cuerpo de Ingenieros, Enrique Puigmoltó y Mayans (1827-1900). A pesar de ello, públicamente, Alfonso fue desde un principio reconocido hijo legítimo de Isabel II y su marido [23][213]. Para celebrar esta importante efeméride, Hilarión Eslava compuso un nuevo *Te Deum* a cuatro voces y orquesta (CPE-436), publicado pocos años después por la imprenta de su sobrino Bonifacio.

El carlismo volvió a hacer acto de presencia en 1860 —esta vez de forma efímera pero significativa para el movimiento. Un levantamiento en abril de ese año promovido por Carlos Luis de Borbón, conde de Montemolin<sup>212</sup> y apoyado por el capitán

---

<sup>212</sup> Se recordará que, en 1846, Carlos Luis de Borbón había sido barajado entre los posibles pretendientes a la mano de Isabel II, pero su

general de Baleares, acabó en un incruento y rotundo fracaso. Carlos Luis fue capturado y se vio obligado a abdicar en sus pretensiones al trono de España. Murió a los pocos meses en el exilio, en Trieste, por entonces parte del imperio austríaco (hoy en Italia). Su hermano Juan de Borbón y Braganza (1822-1887) asumió los derechos de la dinastía carlista, pero acabó reconociendo la legitimidad de Isabel II en 1862, lo cual condujo a una escisión dentro del carlismo, pero no a su fin.

### Eslava y la renovación de la formación musical en el Conservatorio de Madrid

Hasta ya bastante avanzado el siglo XIX, la educación musical en España partía casi exclusivamente de instituciones religiosas, cuyo propósito principal era formar cantores e instrumentistas para el culto divino<sup>213</sup>. El modelo de enseñanza tenía un carácter casi gremial, en el que los aprendices más prometedores pasaban a una formación individual o en pequeños grupos bajo la tutela de un maestro. Salvo en casos muy aislados, como la Universidad de Salamanca, en la que se trataba la música como disciplina académica ya desde el siglo XIII<sup>214</sup>, no existían métodos de enseñanza, ni un grado de formación homogéneo, ni titulación alguna. La expectativa para los más sobresalientes cantores y compositores era una carrera eclesiástica, o por lo menos el empleo al servicio de la Iglesia. De hecho, el puesto de máximo renombre que podía alcanzar un músico en España era el de Maestro de Capilla, puesto para el que, por cierto, se exigía ser canónigo [300].

Este había sido el modelo preponderante en la Europa medieval y renacentista hasta la llegada de la Reforma en el siglo XVI. La Reforma forzó un primer y profundo replanteamiento de la función de la música dentro y fuera del culto en los países en los que este movimiento prosperó —España quedando obviamente al margen. Por otra parte, a

---

candidatura no progresó debido a su insistencia de en un papel de mayor protagonismo que el de simple rey consorte y la oposición acérrima de los liberales (Capítulo VII).

<sup>213</sup> Para las familias de medios, otra opción podía ser el extranjero, un lujo que en realidad pocos se podían permitir.

<sup>214</sup> La modesta cátedra de música de la Universidad de Salamanca, con el paso del tiempo única en España, desapareció en 1793 [299].



partir del siglo XVII, la ostentación que caracterizaba a la aristocracia y alta burguesía del despotismo ilustrado, estratos sociales en los que la música servía como importante medio de entretenimiento y prestigio, propició el desarrollo de un modelo de música laica y puramente social. Los cambios políticos y religiosos, la irrupción de la ópera, y el crecimiento de una clase media educada y relativamente próspera a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX proporcionaron un todavía mayor impulso y difusión a esta corriente. Para alimentarla, se hizo preciso ampliar la formación de músicos profesionales más allá de las paredes de iglesias y monasterios. A España, estos cambios arribarían con notable retraso y, a su comienzo, sólo débilmente.

Los primeros conservatorios de música —centros en los que se podía acceder a una formación musical en un régimen de escuela vocacional e incluso a una titulación profesional, nacieron como un grupo de orfelinatos en Nápoles en el siglo XVI<sup>215</sup>. En estos conservatorios recibieron su educación importantes compositores de la Escuela Napolitana, como Alessandro Scarlatti<sup>216</sup> (1660-1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Paisiello (1740-1816) y Domenico Cimarosa (1749-1801). No sorprende, por lo tanto, que Nápoles fuera considerada en el siglo XVIII el epicentro musical de Europa y, junto con Milán, la cuna de la ópera moderna, llevando a un viajero francés a exclamar en 1739, tras su primera asistencia a una producción lírica en el recién inaugurado (1737) Teatro di San Carlo de Nápoles [301]—

*«Naples est la capital du monde musicien; c'est des séminaires nombreux où l'élève la jeunesse en cet art*

---

<sup>215</sup> Se llamaban conservatorios porque en ellos se «conservaban» o protegían a los huérfanos allí acogidos, proporcionándoles una educación gratuita. Con el tiempo, estos centros abrieron sus puertas a estudiantes de pago y comenzaron a contratar a un profesorado selecto y cualificado.

<sup>216</sup> Padre del también conocido compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757), músico durante muchos años al servicio de la Corona española, y antepasado del compositor español Dionisio Scarlatti (Cap. VII).

*que sont sortis la plupart des fameux compositeurs (...)*»<sup>217</sup>

Irónicamente, el rey Carlos III (1716-1788), rey de España desde 1759 y con anterioridad rey de Nápoles (1734-1759), a pesar de su conocido interés en las artes, no hizo apenas nada notable por impulsar el arte musical o su enseñanza en España. La tarea de crear un conservatorio en el país recaería décadas más tarde en la figura de su bisnieta, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. En el resto de Europa, los conservatorios como centros de instrucción musical comenzaron a aparecer a finales del siglo XVIII, proliferando a partir de entonces por todo el continente y más allá: Estocolmo (1771), París (1795), Bolonia (1804), Milán (1807), Varsovia (1810), Florencia y Praga (1811), Bruselas (1813), Viena (1817), Londres (1822), La Haya (1826), Lieja (1827), Lisboa (1836), Leipzig (1843), Río de Janeiro (1847), Berlín, Colonia y Dresde (1850), Boston (1853), Ámsterdam y San Petersburgo (1862) y Moscú (1866). En estas instituciones de naturaleza puramente laica se impartían estudios que abarcaban disciplinas como técnicas instrumentales y vocales, solfeo, composición y armonía y teoría musical, ofreciendo a sus alumnos una titulación equivalente a diplomas universitarios.

El primer conservatorio en España, el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina<sup>218</sup>, abrió sus puertas en Madrid en 1831 con el apoyo del gobierno y bajo el patrocinio de la Reina y de socios protectores o «adictos de honor», entre los que se encontraba la crema de la aristocracia, así como otros cargos honoríficos concedidos a personajes de renombre. Situado en un edificio hoy desaparecido en la antigua Plaza de los Mostenses en el centro de la ciudad, el Conservatorio como institución estaba inspirado en el de París, por entonces regido por Luigi Cherubini. Al igual que el modelo que pretendía emular, el nuevo Conservatorio fue concebido primordialmente para

---

<sup>217</sup> «Nápoles es la capital del mundo musical; es en los numerosos seminarios donde se educa a la juventud en este arte de donde han salido la mayoría de los compositores famosos (...)» (*Trad. del autor*)

<sup>218</sup> El nombre actual de la institución, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fue adoptado en 1963.

suplir las necesidades artísticas de las producciones de ópera italiana en el país. La dirección la asumió el tenor italiano Francesco Piermarini (ca. 1790-1860), posiblemente a insistencia de María Cristina. En esta primera plantilla figuraban Ramón Carnicer como maestro de composición<sup>219</sup>, Pedro Albéniz como maestro de piano y Baltasar Saldoni, a cargo de la asignatura de solfeo<sup>220</sup>. Gioachino Rossini —objeto de un fastuoso homenaje en el centro en 1831 durante una de sus visitas a Madrid— fue nombrado Maestro de Honor [302][303].

Los alumnos podían ser internos o externos, gratuitos o de pago (con tasas de hasta 4.800 reales anuales) y, por primera vez en una institución de estudios superiores en España, se admitían mujeres. La sección de alumnas contaba con su propia directora, Clelia Piermarini, esposa de Francesco. Para ingresar, los estudiantes tenían que aportar documentación certificando su buena conducta moral, entre otros requisitos. A su graduación, los alumnos recibían el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio. El presupuesto anual del Conservatorio a su fundación superaba los 600.000 reales [283][303].

Aunque la inclinación del Conservatorio en esta primera época hacia la ópera italiana era evidente, no por ello se dejaban del todo de lado las ansias por una ópera en español, como demuestran el hecho de que en el primer concierto que se dio en el Conservatorio, en marzo de 1832, se estrenara un melodrama lírico en español con música de Albéniz, Carnicer,

---

<sup>219</sup> Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855) fue un notable músico, compositor y pedagogo catalán. Compuso varias óperas en italiano y fue también el autor de la música del himno nacional de Chile. Opositó sin éxito al magisterio de la Real Capilla en 1830 junto con Eslava. Además de maestro de composición en el Conservatorio desde 1831 a 1855, Carnicer asumió en varias ocasiones el puesto de director interino. Entre sus discípulos se encuentran Francisco Barbieri y Joaquín Gaztambide. Su gestión en el Conservatorio fue criticada por lo que se consideró un excesivo énfasis en la ópera italiana.

<sup>220</sup> Para una relación completa del profesorado numerario de esta institución entre su fundación y 1874, véase el Anexo C.

Piermarini y Saldoni<sup>221</sup> y la inclusión del siguiente artículo (Nº 15) en las *bases generales* de la reglamentación original de Piermarini para el Conservatorio [303]:

«El autor de la música de un drama en lengua española, que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (á cuyo examen lo hubiere sometido voluntariamente el mismo autor) lograre agradar al publico en uno de los teatros de esta corte, tendrá derecho al título de Maestro Compositor honorario del Real Conservatorio Español, con el uso del uniforme de tal. Si el drama fuese en italiano, tendrá solo derecho al título.»

Por lo menos, las intenciones eran buenas, aunque en la práctica no fueran incentivo suficiente para influenciar el interés y los gustos de un público inmerso en pleno «furor filarmónico». Hay que añadir que, aparte de lo descrito, tampoco se hicieron grandes esfuerzos en el Conservatorio por promover innovadoras técnicas educativas o una formación vocal en una lengua que no fuera la italiana.

Durante el primer año fueron admitidos 24 estudiantes internos gratuitos de ambos sexos, un poco más de la mitad procedentes de Madrid y el resto de otras partes de España. Esta primera y efímera época del Conservatorio produjo — más quizá por mérito propio de los artistas que de la formación que recibieron en el centro— cantantes de gran talento, como Cristina Villó, Pedro Unanue y Antonia Campos, artistas que más adelante actuarían con gran aclamación en las óperas de Eslava. Para muchos otros prometedores talentos, sobre todo en la música instrumental, la única vía para poder triunfar fue, y continuaría siendo durante muchas décadas, la salida al extranjero, principalmente a París.

Tras la muerte de Fernando VII, el estallido de la primera guerra carlista y la entrada en el gobierno en 1835 de los liberales radicales, encabezados por Mendizábal, pusieron en

---

<sup>221</sup> El título de este melodrama en dos actos fue *Los enredos de un curioso*, con libreto de Félix Enciso Castrillón (ca. 1760-ca. 1840), profesor de literatura española en el Conservatorio. A pesar de su buen recibimiento, pasarían muchos años hasta que se volvieran a ejecutar obras lírico-dramáticas en lengua española en esta institución [283].

entredicho la supervivencia del Conservatorio. Incapaz de mantener el elevado costo que requería esta institución, el gobierno procedió a la introducción de fuertes recortes, reduciendo su dotación en 1835 a 205.000 reales, sin un compromiso definitivo a más largo plazo. Los estudiantes internos fueron abruptamente enviados a casa. Los profesores que permanecieron lo hicieron con una paga fuertemente recortada o sin cobrar salario alguno. El Conservatorio prácticamente cesó en sus funciones docentes entre 1835 y 1838 [283][302].

En 1838 se volvió a discutir una posible reapertura y reorganización de la institución, pero la situación económica no dejó de ser sumamente precaria [304]. Piermarini fue cesado y se nombró viceprotector<sup>222</sup> del centro a Antonio Tenreiro-Montenegro y Caveda (1792-1855), segundo conde de Vigo. Al conde de Vigo siguió a partir de 1842 una larga estela de políticos y jefes interinos, reflejo de los favoritismos, los cambiantes vientos que soplaban en la villa y corte y las penurias económicas que seguía padeciendo el Conservatorio. Trasladado temporalmente durante esos años al desamortizado (y hoy inexistente) Convento de las Vallecas en la calle de Alcalá, sede de la Sociedad Lírico-Dramática y Literaria, el Conservatorio se mudó de nuevo en 1852 a las dependencias del nuevo Teatro Real, esta vez de forma más permanente<sup>223</sup>. Afortunadamente, la situación fue estabilizándose gradualmente, viéndose aumentada su plantilla y el alumnado, que en 1848 pasó de 271 estudiantes matriculados y a 615 sólo dos años más tarde [283]. Aún con ello, en 1850, la calidad educativa y el prestigio del centro en eran considerados en conjunto deficientes, como observaban Gevaert y Fétis en sus informes (Cap. VIII) y, desde hacía ya

---

<sup>222</sup> El nuevo título del director del Conservatorio así llamado por ser la Reina la protectora oficial de la institución. Este puesto se estableció inicialmente como cargo honorífico y sin remuneración.

<sup>223</sup> El Conservatorio permaneció en el edificio del Teatro Real hasta 1921, año en que tuvo ser desalojado debido al estado ruinoso del edificio. El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tiene su sede hoy día (desde 1990, tras varios otros traslados) en un gran pabellón remodelado del siglo XVIII, enfrente del Centro Nacional de Arte Reina Sofía (información tomada de <https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>, página consultada el 26 de mayo de 2023).

tiempo, otros críticos dentro del país, con Joaquín Espín y Guillén a la cabeza [181][302].

La calidad y el enfoque de los estudios en el Conservatorio habían sido también una importante preocupación para Hilarión Eslava, quien insistía que para un verdadero y efectivo desarrollo de la música en España —desde una lírica nacional hasta la formación de un cuadro de maestros de capilla capacitados— era precisa la existencia de una red de centros de enseñanza públicos liderados por el Conservatorio de Madrid. Ejemplo de ello es la inclusión en 1847 en la propuesta de *La España Musical* de una llamada a un compromiso oficial más denodado y generoso de cara al Conservatorio como elemento imprescindible para la creación de una ópera española (Cap. VII).

Mientras tanto, la atención del maestro a comienzos de la década de 1850 se había volcado hacia la *Lira Sacro-Hispana*, su viaje a Europa, a la preparación del *Museo Orgánico Español* y a proyectos varios como, por ejemplo, el encargo de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile. Y todo esto, añadido a sus obligaciones habituales y nada desdeñables en la Real Capilla. En vista de ello, no sorprende que su salud acabara resintiéndose. En el expediente personal de Hilarión Eslava conservado en el Archivo General de Palacio [182], se encuentra una instancia a la Reina con fecha de 10 de octubre de 1854 por la que Hilarión solicita una licencia de dos meses en Navarra con el propósito de «tomar los aires nativos» y reponerse de lo que hoy podría calificarse de probables síntomas de estrés, manifestados en forma de fuertes dolencias digestivas. La petición iba acompañada de un certificado firmado por dos médicos-cirujanos de la Real Familia. Y, sin embargo, añadida posteriormente a la instancia, aparece la siguiente anotación:

«Se manifestó á la Mayordomía Mayor, que hallándose el Maestro de Capilla mas aliviado de su dolencia, no se diera curso á la instancia.»

La petición fue cancelada. El motivo de este cambio de planes podría haber sido un inesperado nombramiento de Eslava como profesor en el Conservatorio menos de tres semanas después. Aunque esta nueva circunstancia de ningún modo habría aliviado la carga y el estrés del maestro —más bien al

contrario— podría por otra parte haberle convencido de que, con o sin salud, no era oportuno abandonar la capital en un momento en que se presentaba tamaña oportunidad. Para Eslava, la docencia musical iba a convertirse en su gran pasión.

A comienzos de noviembre de 1854 Eslava accedía interinamente a la plantilla del Conservatorio como profesor auxiliar de composición en calidad de ayudante y suplente de Ramón Carnicer. En este puesto Hilarión pasaba además a formar parte de la junta auxiliar facultativa del Conservatorio, asumiendo el cargo que había ejercido anteriormente Pedro Albéniz. Es probable es que esta acción fuera a iniciativa del mismo Carnicer, cuya salud podría haberse encontrada mermada; Ramón Carnicer murió a los pocos meses, en marzo de 1855, escasos días después del fallecimiento de su esposa [1][302]. La noticia del nombramiento de Eslava fue recogida en la prensa madrileña en diciembre de 1854 [305].

Con la llegada del Bienio Progresista en 1854, el Conservatorio sufrió un relevo en su dirección, que pasó a recaer en marzo de 1855 la persona del político liberal y literato Juan Florán Velaz de Medrano y Pastorís (1801-1862), marqués de Tabuérniga. El nuevo viceprotector duró apenas ocho meses al frente del Conservatorio, siendo sustituido desde noviembre de 1855 hasta octubre de 1856 por otro político, el veterano (78 años) Joaquín María de Ferrer y Cafranga (1777-1861). A la renuncia de este último por motivos de salud, le reemplazó el literato Ventura de la Vega, quien permanecería en este puesto hasta 1865. Durante los breves interregnos hasta la llegada de Ventura de la Vega, fue Eslava fue quien se hizo cargo interinamente de la dirección del Conservatorio. En noviembre de 1855, en vista al mérito y servicios prestados como profesor auxiliar, Hilarión Eslava fue nombrado profesor titular de Composición, con un sueldo anual de 14.000 reales de vellón [1].

Los cambios en la organización del Conservatorio y el ingreso de Eslava con un cargo de elevada responsabilidad dieron lugar a algunas fricciones con Baltasar Saldoni, habiendo éste quizás abrigado la esperanza de hacerse con el puesto de Carnicer por méritos de antigüedad —después de todo,

Saldoni había formado parte de la plantilla del centro desde su formación en 1831. Saldoni amenazó con su dimisión, primero de la junta auxiliar facultativa y, en 1856, del mismo Conservatorio, pero permaneció finalmente en la institución hasta su reestructuración en 1868, llegando a alcanzar brevemente ese mismo año el puesto de director interino [302]. A pesar de todo, el trato entre Eslava y Saldoni, quien siempre se granjeó el sincero aprecio de sus colegas, parece haber sido como mínimo cordial, dada la destacada participación de Saldoni en prácticamente todas las actividades posteriormente lideradas por Eslava y el tratamiento reverente que recibe la figura de Eslava en el *Diccionario* de Saldoni [113].

A finales de 1854 la junta del Conservatorio había comenzado a abordar el establecimiento de un nuevo Reglamento, en cumplimiento de una Real Orden decretada en octubre. Una primera versión del nuevo reglamento recibió finalmente el beneplácito real en marzo de 1857, presentado por el ministro de la Gobernación, Cándido Nocedal y Rodríguez de la Flor (1821-1855) [306]. La versión definitiva en ese momento, sin embargo, fue la aprobada el 14 de diciembre de 1857, de mano del ministro de Fomento, Pedro Salaverría y Charitu (1821-1896) [307], tras la puesta en vigor de la nueva ley de instrucción pública, la Ley Moyano, en septiembre de 1857. El Artículo 58 de la Ley Moyano clasificaba la carrera de Música como parte de los estudios superiores de Bellas Artes y describía sucintamente las materias requeridas para la titulación de Maestro compositor de música, añadiendo una referencia explícita a la reglamentación del Conservatorio de Madrid, la cual «determinará todo lo relativo a las enseñanzas de Música vocal é instrumental y Declamación» [308]. El centro pasaba a llamarse Real Conservatorio de Música y Declamación, dejando atrás el nombre de la desacreditada Reina Madre. La administración y presupuestos quedaban a partir de entonces bajo la responsabilidad del Ministerio de Fomento.

En nuevo reglamento creaba dos puestos de profesorado de número de composición, con un salario básico cada uno de 16.000 reales. Se establecía también el cargo de Director, reemplazando el de Viceprotector, con un sueldo de 30.000 reales y asistido por una Junta consultiva compuesta por



determinados profesores del Conservatorio, entre los que se incluía a los de composición. Se creaban asimismo, como en el reglamento de 1831 (aunque con más restricciones), puestos honoríficos para premiar a personalidades consideradas de extraordinario relieve en el mundo de la música, pero desaparecía la composición de producciones líricas en español como incentivo particular. Y como novedad, se autorizaba a las profesoras del Conservatorio a desempeñar las clases de piano, arpa y solfeo, aunque sorprendentemente, les permanecían vedadas las de canto o declamación, a las que asistían numerosas alumnas del Conservatorio [307][309].

La titulación ofrecida por el Conservatorio quedaba dividida en dos grados: Estudios de aplicación, que conducían al diploma de *Profesor* en la especialidad cursada, con una duración mínima de seis años, y estudios superiores, conducentes al diploma de *Maestro compositor*, en consonancia con la Ley Moyano, con una duración mínima de ocho años. Los estudios de aplicación comprendían las especialidades de instrumentos de cuerda y de viento, piano, órgano, canto y declamación [309].

Tras esta reorganización, Ventura de la Vega permaneció a cargo del centro como director. A diferencia de la mayoría sus predecesores, Ventura de la Vega era un profesional de conocida fama e influencia en el mundo de la cultura, lo cual dotó al Real Conservatorio por lo menos de una posición políticamente más visible y por lo tanto menos vulnerable. A partir de abril de 1857, Hilarión Eslava pasó a compartir el puesto de maestro de contrapunto, fuga y composición con Emilio Arrieta, paisano y futuro vecino suyo en la calle de San Quintín. Con todo y ello, la relación entre los dos comprofesores tuvo sus momentos de fricción, sobre todo a la llegada de la drástica reorganización que sufriría el Conservatorio una década después. Otros miembros de la plantilla en esos momentos incluyeron a los ya mencionados Francisco de Asís Gil y Rafael Hernando (armonía), Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Ángel Inzenga (†1860, padre de José Inzenga) y Mariano Martín (canto), Joaquín Espín y Guillén (solfeo), José Miró y Manuel Mendizábal (piano) y Jesús de Monasterio (violín) [310].

Con Ventura de la Vega, Eslava mantuvo una relación al parecer respetuosa y productiva, como demuestra la publicación en enero de 1861 con la aprobación del primero de unas *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* en las que es obvia la mano de Eslava. En estas instrucciones se hace oficial la adopción del *Método de Solfeo* de Eslava para la enseñanza del solfeo general y el uso (no exclusivo) de sus nuevos tratados de armonía y composición [1][311]-[313]. Una interesante anécdota acaecida al poco de ser nombrado Ventura de la Vega como director del Conservatorio aparece reflejada en una breve misiva de Eslava a su nuevo jefe saliendo al paso de unos malintencionados rumores sobre las supuestas ambiciones de Hilarión con respecto al Conservatorio. La carta, conservada en la correspondencia particular de Ventura de la Vega dice textualmente así [313]:

«Sr. D. Ventura de la Vega.

Mi muy estimado Gefe: acabo de saber que en un círculo á donde V. concurre, se ha dicho, que yo he dirigido al Ministerio de Fomento una solicitud, pidiendo la dirección del Conservatorio. Yo, que he recibido de V. miramientos y deferencias que sé apreciar debidamente, creo de mi deber manifestar á V. que es *falso falsísimo* que yo haya dirigido esa solicitud ni otra alguna al Ministerio, ni la dirigiré jamás en ese sentido.

Autorizo pues á V. para que haga el uso que guste de esta manifestación y viva seguro de que a sus finas atenciones corresponderá siempre su af.<sup>mo</sup> amigo Q.S.M.B.

*Hilarión Eslava* (rubricado).

Hoy 10 de Dic.<sup>bre</sup> de 1857.»

Otra personalidad en el Conservatorio con quien Hilarión forjó estrechos lazos profesionales y de amistad fue el compositor Rafael Hernando, antiguo alumno de esta institución, secretario desde 1852 y además profesor de

armonía a partir de 1857<sup>224</sup>. En Hernando tendría siempre Eslava un fiel aliado y colaborador [1].

Además de sus responsabilidades como profesor de composición y de vicedirector en funciones, las *Instrucciones* o reglamentación del Conservatorio de 1861 le asignaban a Eslava la función de Inspector de estudios. La responsabilidad principal del Inspector de estudios era observar el cumplimiento de las *Instrucciones*, visitando clases y presenciando lecciones, tarea con la que también cumplió asiduamente el maestro [1][311][313]. Es de suponer que esta función debe haber ocasionado algunos recelos por parte de sus comprofesores, sobre todo conociendo el carácter más bien poco taciturno de Hilarión.

Una contribución especialmente importante de Eslava al Conservatorio fue la creación de un aula de estudios de aplicación de órgano, disciplina sorprendentemente no cubierta con anterioridad en el plan de estudios de la institución. En 1839, antes de la llegada del maestro, se había propuesto la adquisición por parte del Conservatorio de un [*sic*] «órgano espresivo»<sup>225</sup>, probablemente a instancias de Ramón Carnicer, quien había ejercido en su juventud como organista. El órgano fue, al parecer, encargado a Francia en 1840. En 1854, la Junta del Conservatorio decidió adoptar el tratado de Lemmens como referencia para uso por los estudiantes y ese mismo año se aprobó la compra de un nuevo órgano, quizá en sustitución del anterior [302]. Fuera o no por fin adquirido el nuevo órgano, lo que sí se sabe es que el instrumento que poseía el Conservatorio en 1856 estaba considerado como «bastante imperfecto» y se estaba buscando reemplazarlo [314].

Hacia finales de verano de 1856, frustrado ante la evidente falta de una capacitación formal de órgano en el Conservatorio, Hilarión, con su habitual iniciativa, redactó

---

<sup>224</sup> Rafael Hernando fue el compositor de la célebre zarzuela *Colegialas y soldados*, considerada una de las primeras zarzuelas modernas (Cap. VII).

<sup>225</sup> *Órgano expresivo*: En este contexto, un órgano entonces moderno dotado con características que hubieran permitido una interpretación expresiva, o equipado con una división que hubiera permitido controlar el volumen del instrumento.

una memoria al entonces director, Joaquín María de Ferrer, abogando por el establecimiento de un programa de estudios de este instrumento. La memoria, que para mayor impacto probablemente el mismo Eslava compartió con la redacción de las publicaciones *La Gaceta Musical* y *La Zarzuela*, recordaba la importancia del órgano en la liturgia de la Iglesia y la falta de preparación de muchos de los organistas que ejercían en esos momentos. Anticipándose a su tiempo, hablaba asimismo en su propuesta de la necesidad de crear conservatorios profesionales repartidos por la geografía española, contando con ayuda oficial. Con respecto al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, Eslava proponía la adquisición de un órgano con un costo no superior a los 60.000 reales y la oferta de uno de los profesores existentes del centro (obviamente Eslava) hacerse cargo «(...) gratuitamente de dicha clase, hasta tanto que habida la consignación necesaria, pudiese sacarse á pública oposición la nueva plaza». En el caso de *La Zarzuela*, la memoria iba acompañada de unas palabras de ferviente apoyo del director de la publicación, el historiador de arte dramático y crítico musical Eduardo Vélaz de Medrano (1814-1865) [290][315][316].

La realidad es que Eslava llevaba ya impartiendo clases gratuitas de órgano en el Conservatorio prácticamente desde su nombramiento oficial como profesor de composición. Su propuesta se vio por fin aprobada con el nuevo reglamento de 1857 y reforzada con las *Instrucciones* de 1861. A cargo de la nueva (y ya remunerada cátedra) estuvo inicialmente Román Jimeno e Ibáñez (1800-1874), autor de uno de los métodos de órgano adoptados por el Conservatorio, junto con el *Museo Orgánico* de Eslava, entre otros [290][311]. En cuanto al instrumento mencionado en su memoria, Eslava se ofreció a adelantar fondos de su propio bolsillo y logró convencer a sus superiores para su adquisición, que finalmente costó 70.000 reales. Se trató seguramente de un moderno órgano Merklin-Schütze diseñado por el fabricante belga en colaboración con Eslava<sup>226</sup>. Este valioso instrumento

---

<sup>226</sup> La elección de este fabricante podría haberse basado en la favorable experiencia que tuvo Eslava con Merklin-Schütze en Murcia, descrita a continuación.

desafortunadamente se perdió con el incendio del gran Salón Teatro del Conservatorio, acaecido en 1867 [290][292].

El respeto del que gozaba Hilarión en el mundo de la organería se puede ver también reflejado en la confianza en él depositada en el ambicioso proyecto de reemplazar los dos órganos de la Catedral de Murcia perdidos en un incendio ocurrido en febrero de 1854. Con este propósito, el obispo de la diócesis de Murcia y Cartagena, Mariano Barrio Fernández, se puso inmediatamente en contacto con Eslava para que coordinara y asesorase el proyecto. Aunque se había barajado la compra de un órgano a la firma francesa de Cavaillé-Coll, a sugerencia de Eslava se optó finalmente por encargarlo a su prestigioso competidor belga J. Merklin-Schütze et Cie. El obispo Barrio hizo que el constructor, Joseph Merklin, viajara a España y trabajara con Eslava en el diseño del nuevo instrumento. La construcción de este magnífico órgano, uno de los más imponentes de la organería romántica, comenzó en 1855, siendo solemnemente estrenado el 17 de julio de 1857. Recientemente restaurado, este instrumento todavía se puede escuchar en la actualidad [317]-[319].

Para la inauguración, Hilarión compuso su *Fantasía Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Dividida en Tres Pequeños Cuadros* (CPE-334), obra diseñada para realzar las características más sobresalientes del órgano<sup>227</sup>. En la conclusión de su informe final al obispo de Murcia, Eslava declaraba [320]:

«Réstame ahora, Excmo. Sr., manifestar á V. E. todo el lleno de mi satisfacción al considerar el grandioso conjunto que forma ese órgano, que no es solo un instrumento, sino una admirable máquina de numerosos instrumentos que juegan bajo las manos de un solo ejecutor. La riqueza y variedad de efectos á que se presta es casi inagotable. La elegancia, primor, delicado trabajo y buen gusto de sus fachadas,

---

<sup>227</sup> Esta obra fue añadida por Eslava a la segunda parte de su *Museo Orgánico Español*. Su estreno en Murcia lo llevó a cabo el pianista y organista —y alumno de Eslava en el Conservatorio— (Juan) Ambrosio de Arriola Jauregui (1833-1863).

especialmente de la principal, lo hace uno de los adornos más preciosos de esta santa iglesia.»

Para Eslava, este fue obviamente un momento de gran y justificado orgullo. Aunque a menor escala, esta circunstancia volvería a repetirse en 1864 con la adquisición de un nuevo órgano para el madrileño Monasterio de las Descalzas Reales, reemplazando como en el caso de Murcia a otro perdido por el fuego. En este caso, el órgano fue diseñado por el organero riojano Pedro Roqués (1813-1883), con el asesoramiento de Eslava, quien se aseguró de que se dotara a este instrumento en la mayor medida posible los más recientes avances de la organería europea, sin abandonar la tradición ibérica. Aunque sustancialmente modificado, este órgano todavía pervive hoy [292]. Una historia parecida aconteció con el órgano del lado de la Epístola de la Catedral de Cádiz, diseñado originalmente por el organero Antonio Otín Calvete “el menor” (†1868) y acabado por Pedro Roqués en 1870, a sugerencia y con el asesoramiento de Eslava [38]. Este órgano se encuentra asimismo todavía en funcionamiento.

Como nota final sobre la actividad de Eslava en el Conservatorio durante estos años, hay que hacer constar la ilusión y el nivel de dedicación que el maestro otorgó a sus alumnos. Además de sus actividades relacionadas con la composición y el órgano, Eslava participó activamente en recitales y jurados de examen, componiendo para dichas actividades bellas piezas de salón, entre las que se incluyen obras para flauta, trombón, clarinete, fagot y contrabajo [321]. Durante muchos años, el haber sido «discípulo de Hilarión Eslava» fue considerada una de las más prestigiosas credenciales con que podía contar un músico en España, como lo demuestran las frecuentes citas a ese respecto en las biografías del *Diccionario* de Saldoni [113]. Entre sus más conocidos alumnos de Conservatorio se encuentran el pianista José de Aranguren y de Añivarro (1821-1902); José Barrera y Gómez (1844-1922), compositor y Maestro de Capilla en Burgos; Antonio Cordero Fernández (1823-1882), tenor y maestro de canto; José María Esperanza y Sola (1834-1905), crítico musical; el violinista y compositor Manuel Fernández Caballero (1825-1906); el tenor Julián Gayarre Garjón (184-1890); Joaquín Gaztambide y Garbayo (1822-

1870), compositor de zarzuelas; Felipe Gorriti y Osambela (1839-1896), compositor; Pablo Hernández Salces (1834-1910), compositor y organista de la Real Basílica de Atocha; Buenaventura Íñiguez Tellechea (1840-1902), organista de la Catedral de Sevilla; Ciriaco Jiménez Ugalde (1828-1893), organista, compositor y Maestro de Capilla en la Catedral Primada de Toledo; Remigio Ozcoz y Calahorra (1833-1898), compositor y Maestro de Capilla de Manila (Filipinas); Antonio Peña y Goñi (1846-1896), compositor, musicólogo y crítico musical; José Pinilla y Pascual (1837-1902), compositor y profesor de música; Hilario Prádanos Negro (1828-1889), compositor y Maestro de Capilla en León y en la Basílica del Pilar de Zaragoza; Emilio Serrano Ruiz (1850-1939) y Dámaso Zabalza y Olaso (1835-1894), ambos pianistas y compositores; y Valentín María de Zubiaurre Urionabarrenechea (1837-1914), compositor y Maestro de Capilla después de Eslava.

Eslava, editor y crítico: La *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56)

Es difícil imaginar en estos años a un Hilarión Eslava capaz de emprender —además de sus extensas actividades en la Real Capilla, en el Conservatorio, así como su labor investigativa y la consiguiente publicación de dos imponentes trabajos (la *Lira* y el *Museo Orgánico*) — un nuevo proyecto. Y, sin embargo, en 1855 Hilarión decidió lanzar una publicación periódica, con él mismo al frente como director y editor, la *Gaceta Musical de Madrid*. El primer paso fue constituir una nueva sociedad musical bajo el nombre de *El Orfeo Español*, cuyo propósito se anunciaba como el «de trabajar cuanto les sea posible para que el arte progrese, y se mejore la condición de los artistas, removiendo cuántos obstáculos puedan oponerse á su objeto», siendo los dos elementos claves para la consecución de estos objetivos la publicación de la *Gaceta* y el ejercer la influencia personal de sus miembros «hasta donde ella llegue» [322]. De forma más específica, *El Orfeo Español* asumía las responsabilidades de ofrecer al gobierno propuestas encaminadas según su criterio a mejorar la enseñanza musical en España (particularmente más allá de Madrid) y a apoyar la regeneración de la zarzuela y la creación de una auténtica ópera nacional, géneros líricos que *El Orfeo* consideraba relacionados, pero no necesariamente coincidentes.

Al igual que su predecesora, *La España Musical* (1847-1848), la sociedad de *El Orfeo Español* contó principalmente con compositores y músicos profesionales que ejercían en la capital, con Eslava como Director. Aunque no se publicó una lista de sus miembros en el momento de su formación, por su participación como colaboradores en la *Gaceta Musical*, *El Orfeo* habría seguramente incluido a personalidades contemporáneas de la música como Francisco de Asís Gil, Antonio Romero, José Inzenga, Mariano Soriano Fuertes, Juan María Guelbenzu, Francisco Frontera de Valldemosa, Baltasar Saldoni, Florencio Lahoz, Ignacio Ovejero y el pianista y compositor Martín Sánchez Allú (1823-1858), entre otros [323].

La *Gaceta Musical de Madrid* se publicó con una frecuencia semanal, apareciendo cada domingo a partir del 4 de febrero de 1855. En 1855 se imprimieron 48 números; 52 en 1856, año en que cesó su publicación. La *Gaceta* fue originalmente estampada en la imprenta de Antonio Andrés Babi y, desde el número 27 de su Año II (correspondiente al 6 de julio de 1856), por la imprenta de P. (Pedro) Montero, ambas en Madrid. A pesar de su corta vida, la *Gaceta* creó con su valioso contenido historiográfico, musicológico, pedagógico y hasta intensamente polémico, una serie de pautas que servirían de modelo a posteriores publicaciones en el ámbito musical hasta finales de siglo [324]. Por otra parte, hay que reconocer también la influencia que sobre esta publicación ejerció la revista dirigida en la anterior década por Joaquín Espín y Guillén, *La Iberia Musical* (1842-1846), algunos de cuyos elementos se vieron reflejados en la *Gaceta* [181]. Afortunadamente, la totalidad de los números de la *Gaceta* se han conservado hasta hoy y pueden descargarse en formato digital a través de la web de la Biblioteca Nacional de España<sup>228</sup>

La revista aglutinaba en sus ocho páginas artículos de índole crítico, filosófico o doctrinario sobre temas como la zarzuela o la música sacra, la historia de la música (en particular la española), éstas con frecuentes colaboraciones de François-Joseph Fétis y de Adrien de la Fage, así como ensayos sobre teoría de la música y crónicas sobre eventos musicales o

---

<sup>228</sup> Véase <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/issn/1697-5766>. Enlace consultado el 28 de junio de 2023.



relacionados con el género lírico dentro y fuera de España. Las contribuciones firmadas por Eslava se enfocaban principalmente hacia temas de cultura y de la historia de la música española y de sus personajes más notables, asuntos en su mayoría relacionados con su trabajo en la *Lira Sacro-Hispana*. La publicación incluía asimismo opiniones editoriales propias y ajenas, y, como se verá más adelante, no se abstenía de participar en agrios y acalorados debates cuando sus editores lo consideraban necesario. La última página de cada número la ocupaban anuncios de obras musicales impresas en venta en el almacén madrileño de Martín Salazar (proveedor de Sus Majestades) y, a partir de mediados de 1856, y un poco más discretamente, partituras asequibles en el almacén de Antonio Romero. Con menor periodicidad, la *Gaceta* regalaba a sus suscriptores partituras de música escogida al gusto de la época, incluyendo música de salón para voz y piano, piano solo y breves composiciones de música religiosa, incluidas entre estas últimas una o, posiblemente, varias piezas de Eslava<sup>229</sup> [323].

Una particularmente interesante contribución de Eslava a la *Gaceta* fue un detenido ensayo sobre la temática del canto, publicada en cinco partes entre el 24 de junio de 1855 y el 20 de enero de 1856. En esta monografía, Hilarión describe sus ideas sobre el canto, su historia y el (pobre, según él) estado del género en esos momentos, concluyendo con algunas recomendaciones que el maestro consideraba necesarias para la mejora del arte. Delatando su filiación romántica, Eslava define sucintamente el canto como una forma de expresión innata al ser humano cuyo objeto es «espresar, cantando, las diversas pasiones humanas, deleitando al mismo tiempo el oído, y conmoviendo el corazón». Tras repasar la historia de la enseñanza del canto —historia enfocada, naturalmente, en Italia— pasa a hablar de las cualidades fundamentales de un buen cantante, que resume como la inusual combinación de «un genio conveniente y un talento bien cultivado». Para Eslava, el éxito del canto como género teatral requiere una

---

<sup>229</sup> Se menciona concretamente un *Tantum ergo* a tres voces con acompañamiento de órgano de Eslava (probablemente CPE-645). Se citan asimismo una *Salve* a tres voces y un *motete a la Virgen*, obras ambas de “M. E.» (¿Miguel [Hilarión] Eslava?). No se han encontrado copias de estas ediciones especiales.

docencia por maestros debidamente preparados, alejados de formulismos y volcados en sus discípulos; discípulos sujetos a una educación amplia y a la vez metódica; y compositores de música vocal originales y no esclavizados por los cantantes. El objetivo de la enseñanza del canto, según Eslava, debe ser «guiar al discípulo respecto al estilo y espresion, pero dejándole la libertad necesaria para que siga su propio instinto y sentimiento», logrando lo que el maestro llama «la verdad del canto», o «la espresion que inspira el sentimiento de la letra», sentimiento que «debe ir siempre identificado y encarnado en la palabra». Eslava concluye su ensayo con una preclara llamada a una formación holística de los cantantes, incluyendo el desarrollo de conocimientos de historia, la lectura, la dicción y «sobre todo, que cultiven el trato de las gentes bien educadas, que tanto contribuye á ennoblecer el ánimo y las costumbres»; en resumen, la adquisición de una cultura intelectual más allá de la música.

El activismo anunciado por *El Orfeo Español* se vio manifestado en el mismísimo primer número de la *Gaceta* [325]. Las páginas 3 y 4 de la nueva publicación recogían íntegramente una detallada «Esposicion que dirijen á S.M. varios profesores de Madrid» sobre el estado de las capillas de música en España. Fechada a 30 de noviembre de 1854, la propuesta había sido entregada el 23 de enero siguiente (días antes de su publicación en la *Gaceta*) por un representante de *El Orfeo* al ministro de Gracia y Justicia, por entonces el progresista Joaquín Aguirre de la Peña (1805-1869). La intención en esos momentos podría haber sido buscar una recepción favorable por el gobierno, aprovechando el cambio de vientos políticos que supuso el comienzo del Bienio Progresista. En resumen, la iniciativa buscaba solucionar el acuciante problema que había creado —o más bien cimentado— el Concordato de 1851 con el Vaticano, según el cual, cada iglesia catedral debía dotarse de un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre, *todos ellos sacerdotes*, formando con los niños de coro la totalidad de su capilla de música<sup>230</sup>. El requisito del

---

<sup>230</sup> Probablemente en base al Artículo 17 del Concordato y un posterior acuerdo establecido por Real Decreto de 16 de mayo de 1852 [326]. Recuérdese que, aunque escasos, la Iglesia Católica Española recibía subsidios del Estado.

sacerdocio hacia extremadamente difícil llenar muchos de los puestos con músicos debidamente cualificados, creando además innecesariamente prolongadas vacantes. A esto se sumaban las dificultades económicas de los cabildos, cuyos ingresos seguían siendo mermados por los efectos de desamortizaciones, insuficientes dotaciones y su mala administración. La propuesta, usando como modelo la Real Capilla de Música, simplemente pedía al gobierno resolver que en un futuro inmediato todas las plazas de profesionales músicos en las capillas de música catedralicia se proveyesen por medio de rigurosas oposiciones públicas abiertas a sacerdotes *y a seglares*, reconociendo que en igualdad de circunstancias fuesen preferibles los primeros. Ofrecía también el ejemplo de Francia, en el que además de un prestigioso conservatorio, se acababa de fundar una escuela de música religiosa subvencionada por el gobierno, aunque en esta versión la propuesta no pretendía ir necesariamente tan lejos<sup>231</sup>. La propuesta la firmaban 51 profesionales de la música — un verdadero *quién es quién* del mundillo musical de Madrid— con Hilarión Eslava naturalmente a la cabeza.

La iniciativa fue retomada dos semanas más tarde, en el número 3 de la *Gaceta*, esta vez personalmente por el mismo Hilarión [328]. A los comentarios anteriormente citados, la nueva editorial añadía la pobreza musical que representaba la drástica reducción de recursos que, aún en el mejor de los casos, la reorganización contemplada en el Concordato (limitando la Capilla profesional a tres cantores, un organista y un maestro) suponía en comparación con los medios de los que como Maestro de Capilla Eslava había tenido a su disposición en Sevilla e incluso en El Burgo de Osma. En este sentido, exponía que—

«Las catedrales de España, tan hermosas en general, tan grandes, exigen que el conjunto de la capilla musical corresponda á la grandeza y magnificencia de la

---

<sup>231</sup> Se trataba sin duda de una referencia a *L'École Niedermeyer*, fundada en París en octubre de 1853 por el músico y pedagogo de origen suizo Louis de Niedermeyer (1802-1861), contando con el apoyo material del gobierno de Napoléon III. Por esta escuela, que perduró hasta ya entrado el siglo XX (1914) pasaron ilustres alumnos, como Gabriel Fauré (1845-1924) y Camille Saint-Saëns (1835-1921) [327]. Es evidente que España habría hecho bien emulando a su vecino país.

basílica. El querer que la capilla de una catedral sea como la de un convento de monjas ó de una pequeña parroquia, es, á nuestro modo de ver, un verdadero despropósito.»

Para paliar la situación, Eslava sagazmente proponía un gradual desarrollo de las capillas de música, haciendo uso de talento local formado en escuelas de música creadas y patrocinadas por asociaciones filantrópicas o gobiernos provinciales y ayuntamientos. Al Real Conservatorio de Madrid, Eslava le asignaba la función de desarrollar planes de estudio generales, concentrados inicialmente en las áreas de solfeo y canto. Consciente de las enormes desigualdades existentes en el acceso a la educación, Hilarión proponía que en estos pequeños centros de 18 ó más alumnos se formaran niños... y niñas, dando preferencia a aquellos alumnos o alumnas con menores recursos económicos. En cuanto al profesorado, la recomendación era que principalmente lo constituyeran los mismos músicos de la catedral como parte de sus obligaciones contractuales con los cabildos. Como incentivo, Eslava sugería que al vacar plazas en el Conservatorio se concediera un trato preferente a aquellos profesionales de provincias que hubieran participado en esta iniciativa. Con la aplicación de estas ideas, Hilarión vislumbraba no sólo una mejora en la calidad del culto religioso, sino también, y más fundamentalmente, la construcción de los cimientos de un futuro sistema de educación musical asequible a la mayoría de los españoles, independientemente de su origen o de sus medios, para beneficio del arte musical, de la Iglesia y de la nación. Firme en su propósito, Eslava confiaba en un apoyo entusiasta por parte de *El Orfeo Español* y de la dirección del Conservatorio, así como el de asociaciones filantrópicas y cabildos locales para persuadir al gobierno.

Y, sin embargo, los reveses no se hicieron esperar. En su número correspondiente al 6 de mayo de 1855, la *Gaceta Musical* daba la noticia que la petición original de *El Orfeo Español* al Ministerio de Gracia y Justicia sobre la apertura a seglares de las oposiciones a músicos de capilla había sido denegada [174]. En una dura crítica, Francisco de Asís Gil, el autor del artículo de la *Gaceta* en el que se anunciaba la decisión oficial, se quejaba del desinterés demostrado por el

gobierno (hasta cierto punto comprensible, dadas las circunstancias por las que atravesaba el país), pero sobre todo y con más justificación, arremetía contra la indolencia de los cabildos, que veían con suspicacia cualquier iniciativa considerada impuesta, limitativa a su autoridad, o que supusiera el más mínimo esfuerzo o gasto. Gil asimismo hacía brevemente eco en su escrito de la propuesta de Eslava sobre la educación musical, dando la impresión de que tampoco había logrado prosperar. Sin darse por vencidos, estas propuestas fueron supuestamente objeto de una nueva petición por parte de miembros de *El Orfeo*, esta vez a las Cortes, apostillando Gil en su artículo con una mezcla de ironía y resignación que se hacía esto «sin cejar en nuestro propósito hasta que lo consigamos, ó nos convenzamos de que es inútil en este desventurado país pensar en mejoras artísticas» [174]. No hay constancia de que esta ulterior apelación recibiera consideración oficial alguna, pero Eslava no se dejó vencer y con posterioridad, aunque de forma más limitada, se llegaron a plantear otras iniciativas similares<sup>232</sup> [27][329].

La ópera española fue otro tema objeto de insistente atención por parte de *El Orfeo Español* y su portavoz, la *Gaceta Musical*. *El Orfeo* había ya puesto este asunto en sus miras desde que se creó la asociación y muchos de sus miembros llevaban años participando como protagonistas en este debate<sup>233</sup>. El periodo comprendido entre 1850 y 1867 resultó ser además la época de quizá mayor esplendor de la zarzuela moderna, tanto en la calidad como en la cantidad de obras estrenadas, con casi 500 títulos y numerosísimas representaciones en

---

<sup>232</sup> Hubieron también pequeños triunfos. Por ejemplo, en Pamplona, el amigo y antiguo compañero de coro de Eslava en la Catedral de Pamplona, Mariano García Zalba, asumió en 1856 la ordenación y dirección en la capital navarra de la que probablemente fue la primera escuela pública de música en España. La Escuela Municipal de Música de Pamplona, formada a instancias del consistorio y dependiente íntegramente del Ayuntamiento de la ciudad desde 1858, recogía en el primer artículo de su reglamento casi textualmente las ideas fundamentales sobre los méritos de la educación musical expuestas por Eslava en su propuesta de la *Gaceta Musical* de marzo de 1855. Esta escuela fue la institución precursora del actual Conservatorio Profesional de Música «Pablo Sarasate» de Pamplona [330][331].

<sup>233</sup> Ver Capítulo VII.

toda España y en sus colonias de ultramar [231]. Existía, por consiguiente, un ávido interés (por lo menos en el mundo musical) sobre el tema.

La primera andanada de la *Gaceta* sobre este controvertido asunto tuvo lugar con su número correspondiente al 25 de febrero de 1855 —apenas iniciado el debate sobre las capillas de música— citando una recién presentada «exposición» por parte de *El Orfeo* a la comisión de arreglo y administración del Teatro Real en la que la asociación abogaba por la ópera nacional y por la protección de artistas y profesionales de la música españoles. La petición, firmada en nombre de *El Orfeo* por su director y su secretario, Hilarión Eslava y José Inzenga, respectivamente, se hacía eco del reciente nombramiento por parte del gobierno de «una comisión para para proponer las bases bajo las cuales deberá concederse en lo sucesivo el Teatro Real para sostener en él *la ópera italiana*» (*cursiva añadida*) y aprovechaba la ocasión para ofrecer una serie de sugerencias en beneficio de la *lirica española*. Las sugerencias incluían propuestas de índole económico (duración de la temporada, salarios de los músicos, mecanismos de mediación con la empresa), pero más significativamente, pedían la inclusión de dos estrenos como mínimo de obras de compositores españoles (preferentemente, pero no necesariamente, en lengua española) por temporada, tal como se le exigía al teatro de la zarzuela (por entonces el Teatro del Circo) y, que las subvenciones (si las hubieran) al Teatro Real recibieran idéntica contrapartida en el de la zarzuela [332]. La iniciativa de *El Orfeo* fue nuevamente ignorada.

Como aclaración, desde 1851, el Teatro del Circo se había convertido en el epicentro madrileño de la zarzuela. Lo era más bien por defecto, porque el Teatro Real, concebido en parte con la esperanza de impulsar y realzar el ideal de una ópera española, mantuvo desde un principio sus puertas cerradas a la lírica nacional. De hecho, en el Teatro Real no se representó ni una sola ópera española desde su inauguración en 1850 hasta el estreno en 1871 de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta (en realidad, una versión corregida y aumentada de una zarzuela en dos actos del mismo título estrenada en el Teatro del Circo en 1855), y muy pocas otras obras de autores españoles se incluyeron con posterioridad

en su cartelera hasta el primer cierre del local en 1925<sup>234</sup> [231].

Mientras tanto, dado el panorama relativamente boyante en el Teatro del Circo en la década de 1850, la empresa se propuso una ampliación del local o la construcción de un nuevo teatro en el mismo solar. Pero fue por fin la iniciativa de Francisco Salas, Joaquín Gaztambide, Francisco Barbieri y el dramaturgo y compositor Luis de Olona y Gaeta (1823-1863), junto con la financiación del banquero y especulador Francisco José de las Rivas y Ubieta (1808-1882), lo que propició en febrero de 1856 el inicio del proyecto del Teatro de la Zarzuela, situado en la calle Jovellanos de Madrid [132][333]. Su construcción fue seguida de cerca con gran interés por la redacción de la *Gaceta* a lo largo de 1856. El nuevo teatro celebró su primera función en octubre de 1856 y perdura hoy, a pesar de muchas vicisitudes, como escenario principal de la lírica dramática española.

La pertinaz respuesta a la desidia oficial con que fue recibida la instancia de *El Orfeo* sobre la ópera española a comienzos de 1855 fue la preparación unos meses después de una nueva memoria, esta vez en representación de un nutrido grupo de profesores del Real Conservatorio y dirigida a las Cortes. Este proyecto se consideraba a sí mismo fundamentado en los denodados esfuerzos de *La España Musical* años antes y en la resuelta defensa dialéctica de la ópera española publicada en 1849 en el periódico *La España* por Eduardo Vélaz de Medrano [334]. La *Gaceta Musical* se constituyó en portavoz oficial de la asociación de profesores [335]-[338]. Uno de los primeros pasos fue la formación de una comisión delegada

---

<sup>234</sup> Sobre este mismo tema, en marzo de 1859, el gobierno formó una comisión especial con el mandato de examinar y proponer los cambios que se consideraran necesarios a las condiciones de arrendamiento del Teatro Real, cuyo empresario en ese momento, el exmilitar, terrateniente y político Fernando Urries Bucarelli (1800-1873), se había declarado en quiebra. Eslava, junto con Arrieta, Saldoni y otras personalidades formaron parte de la comisión. Entre las recomendaciones de la comisión se incluyó la propuesta de Eslava de limitar la programación de ópera italiana a no más de 80 representaciones, abriendo el espacio a la ópera española el resto de la temporada, con la obligación adicional de estrenar una ópera española por temporada [310]. Ninguna de estas recomendaciones fue adoptada.

compuesta por Hilarión Eslava, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Mariano Martín, Antonio Romero y el tenor y funcionario público José (Fernández) Alzamora<sup>235</sup>.

El 30 de septiembre, la comisión presentó al pleno de los profesores miembros su informe favorable a esta iniciativa, que fue unánimemente aprobado. El 7 de octubre se aprobó el texto de la exposición a las Cortes, en la que se citaba la imperiosa necesidad «del establecimiento de la grande ópera nacional» y en la que se pedía la consecución de un acuerdo parlamentario que permitiera (1) la creación de una ópera española bajo patronato real, (2) el uso del Teatro Real para su difusión y (3) la dotación de una subvención anual para el apoyo material de esta actividad [338]. En realidad, nada realmente nuevo y con pocas posibilidades de éxito, a pesar de la buena acogida que esta petición presuntamente recibió de la clase política y la prensa del momento. No ayudaron tampoco los cambios en la dirección del Conservatorio (el marqués de Tabuérniga, su viceprotector, diputado a Cortes y cabeza visible del proyecto en este órgano, cesó en noviembre) y los constantes reajustes ministeriales durante el gobierno de Espartero. De este proyecto o sobre su consideración en las Cortes no se han encontrado noticias más allá de noviembre de 1855; es de suponer que debió morir de apatía en la oscuridad de la comisión de teatros de las Cortes.

#### Las polémicas de la *Gaceta Musical*: Mariano de Prellezo

Es evidente por lo ya dicho que la *Gaceta Musical* no temía entrar en temas controvertidos, intentando siempre actuar, eso sí, de manera acorde con los principios esbozados en el

---

<sup>235</sup> Curiosamente, las actas de esa primera reunión no incluyen a Eslava entre sus asistentes, haciéndose constar además que en caso de no aceptar Eslava este nombramiento *in absentia*, se procedería a su sustitución por Baltasar Saldoni, como así ocurrió. Las actas de la reunión de la comisión delegada no aclaran el motivo por que Eslava optó por no participar. Tampoco aparece el nombre de Eslava como asistente en posteriores reuniones [337][338]. No obstante, la *Gaceta* continuó fielmente publicando noticias y actualizaciones sobre este asunto en un tono siempre favorable, por lo que es de suponer que debe haber contado por lo menos con un cierto apoyo por parte de su director. Hilarión Eslava consta como uno de los firmantes en la memoria finalmente presentada a las Cortes, junto con más de 50 otras firmas [339].



prospecto inicial de la revista, aunque naturalmente condicionado todo ello a la interpretación (a veces algo arbitraria) de sus editores. En publicaciones especializadas de esta época como la *Gaceta* era además práctica corriente publicar cartas al director, sobre todo procedentes de personas consideradas de relieve, conteniendo elogios, aclaraciones o quejas. El equipo editorial se reservaba el derecho de seleccionar y editar las cartas, y responder si lo consideraban preciso. En la *Gaceta*, esto dio lugar en algunas ocasiones a fuertes polémicas abarcando múltiples números, y en algunas de las cuales el mismo Eslava se vio directamente involucrado [340].

La primera polémica de importancia que mantuvo la *Gaceta Musical* fue con Mariano de Prellezo Isla (ca. 1805-1862). Nacido en el seno de una ilustre familia de Cantabria, Prellezo fue un destacado abogado y funcionario al servicio de la Corona; ejerció como gobernador civil de Almería, fiscal en la Real Audiencia de Zaragoza y magistrado en la de Oviedo en 1843, ocupando con posterioridad cargos similares en Sevilla, Granada y Valencia. En 1858 fue nombrado magistrado del Supremo Tribunal Contencioso-administrativo y a partir de 1861 ejerció como cónsul de España en Jerusalén, falleciendo en Palestina a un año escaso de haber tomado posesión de su cargo. Aunque no recibió ningún tipo de educación formal como músico, Prellezo fue un erudito y entusiasta del arte musical. Fue también, obviamente, hombre influyente y con poderosas conexiones en el mundo de la política [341].

En 1851, Prellezo publicó la primera parte de su *[sic]* *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro*, destacando en la página titular de su obra una dedicatoria a la Reina y al Rey consorte y acompañando al nombre del autor un resumen de sus cargos oficiales en magistraturas y audiencias [342]. La segunda parte del *Curso completo* fue anunciada en 1852 como un tratado de melodía, armonía, contrapunto y composición [343], obra que no se llegó a publicar.

El primer tratado lo dividió Prellezo en una sección teórica y otra práctica, la primera consistente en 66 densas y con frecuencia erróneas y desordenadas divagaciones sobre una multitud de temas y la segunda agrupando en una colección de 77 páginas ejemplos y ejercicios con algunas referencias a la parte teórica, pero en su mayor parte carentes de explicación alguna. No fue un método muy afortunado o especialmente útil. En un reciente y exhaustivo trabajo de crítica comparativa de métodos de solfeo españoles de uso en esa época, el autor de la investigación, refiriéndose al *Curso*, concluye «que no puede ser más desastroso el método, la parte teórica peca por exceso y la práctica por mucho defecto» [344]. La falta de una sólida formación musical y, sobre todo, de experiencia como pedagogo de Prellezo se hacen evidentes en su obra.

En el momento de la publicación del *Curso* de Prellezo en 1851, existían alrededor de una docena de métodos de solfeo españoles y un número similar de métodos extranjeros en circulación en España [84][344]. Entre los métodos de autores españoles destacaba ya por su popularidad el *Solfeo* de Eslava, que contaba con seis años desde su primera entrega. Aunque una valoración inicial de la obra de Prellezo por parte de Eslava y por miembros del Real Conservatorio como Valldemosa y Guelbenzu, así como críticas aparecidas en la prensa, fueron en conjunto bastante positivas<sup>236</sup>, la primera edición del *Curso* no se vendió bien; de hecho, la gran mayoría de los ejemplares impresos (probablemente menos de 300 en total) fueron regalados por su autor, como él mismo tuvo que admitir [345]. Es posible que el tono favorable de la crítica fuera más una expresión de respeto y cortesía que una apreciación enteramente objetiva del método, siendo el autor una personalidad de reconocido prestigio público e influencia como magistrado y como hombre de gran cultura.

El acontecimiento que dio lugar a la polémica con la *Gaceta Musical* fue la emisión por Prellezo en 1854 de un prospecto buscando suscriptores para una versión supuestamente

---

<sup>236</sup> Hacia 1852 se imprimió anónimamente (¿quizá por iniciativa del mismo Prellezo?) una selección de artículos publicados por la prensa de Madrid en los que unánime y entusiásticamente se alababa el *Curso* [343].

revisada de su *Curso* que esperaba poder poner a la venta al año siguiente<sup>237</sup>. En el prospecto, Prellezo hacía una serie de aseveraciones un tanto exageradas sobre la educación musical y sobre los méritos de lo que su autor ahora definía como un innovador método teórico-práctico de *solfeo*. Pero lo que más llamó la atención y levantó las iras entre los redactores de la *Gaceta* fue la opinión vertida por Prellezo en su prospecto de que, entre las razones que contribuían a la pobreza de la educación musical del momento se encontraban la ignorancia y la falta de preparación de algunos maestros, el anquilosamiento pedagógico de otros, y el deseo por parte de *una mayoría* de prolongar innecesariamente los cursos de estudio con objeto de sacar más dinero a sus alumnos. Añadía que, por lo tanto, no debería parece extraño a nadie que un mero aficionado como él, sin el «*pomposo* título de profesor-maestro» (una alusión directa al profesorado del Real Conservatorio) fuera la persona idónea para diseñar un método sencillo y efectivo, capaz de dotar a los estudiantes de unos sólidos fundamentos de solfeo y de teoría de la música en cuestión de escasos meses [345].

La primera andanada la disparó la *Gaceta* a finales de julio de 1855 con una fuerte crítica al prospecto de Prellezo firmada por «R.», probablemente Antonio Romero, aunque en una

---

<sup>237</sup> Una segunda edición de la «primera parte» del *Curso* de Prellezo fue publicada probablemente en 1855 con el ligeramente modificado título de *Método de solfeo sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, Con él se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro*, añadiéndose al título corregido la ambiciosa pretensión de que el método «*contiene notas instructivas y curiosas y un resumen histórico de los sistemas antiguos que mas analogía tiene con el nuestro y se dá en él una verdadera idea del canto llano. Este método está dispuesto de forma que facilita el conocimiento de la armonía*». Al pie de la misma página aparece una nota explicativa en la que se aclara que este volumen constituye «(...) la primera parte del curso completo de Música Teórica práctica del mismo Autor». El contenido de esta segunda edición es prácticamente idéntico al de la versión original [346]. Se desconoce cuántos ejemplares fueron publicados de esta edición, pero lo que sí se sabe es que el método de Prellezo nunca llegó a conseguir una amplia o perdurable difusión.

posterior contestación, y habiendo Prellezo acusado a Eslava de ser el verdadero instigador de la trama, el articulista adujo que «R.» en realidad se refería al conjunto de la *redacción* de la *Gaceta*, añadiendo que el director concurría con la totalidad de lo que la *Gaceta* había dicho hasta la fecha sobre el tema [189][345][347]. Lo más probable es que, aunque con pleno conocimiento y aprobación de la crítica contra Prellezo, Eslava se habría abstenido inicialmente de entrar personalmente en la refriega. Al primer artículo siguió otro, publicado tres semanas más tarde, en el que se reproducían íntegramente el prospecto y una carta de un profundamente ofendido Prellezo respondiendo a la crítica original, con comentarios a pie de página por los editores de la *Gaceta*. En su carta, Prellezo (refiriéndose a sí mismo en tercera persona) alegaba sin ofrecer pruebas que *[sic]* «(...) ha existido una guerra sorda y cruel, lo que equivale á alevosa y villana, contra el Curso completo de música teórico práctica del Sr. Prellezo» y redoblaba su carga contra los profesionales de la enseñanza musical antes aludidos [345].

Insatisfecho con la respuesta de la *Gaceta*, Prellezo volvió al asalto con una nueva carta enviada a su director a finales de agosto, que el periódico, tras algunas dudas, publicó unas semanas después. En su segunda carta y empleando un tono resueltamente sarcástico, Prellezo entre otras cosas descalificaba a Eslava y a la *Gaceta* y a todos sus socios por carecer, según él, de la imparcialidad necesaria para juzgar su *Curso*, obra que su autor ahora describía como «mal entendida y peor juzgada». Concluía Prellezo su misiva con la amenaza dirigida a Eslava de analizar su método de solfeo y «presentar el juicio crítico y racionado de su verdadero mérito» [348]. No hubo réplica por parte de la *Gaceta* y, salvo algún esporádico comentario emitido posteriormente, el asunto desapareció de sus páginas y de la atención pública el mismo mes de septiembre.

Décadas más tarde, en 1908, Felipe Pedrell, quien (como se verá más adelante) rara vez dejó escapar oportunidad para arremeter públicamente contra la figura de Eslava, sugería falsamente y con evidente malicia que en realidad Eslava pudo haber personalmente mantenido o alargado la polémica con Prellezo por pura vanidad y quizá por haberle

preocupado que la obra de Prellezo pudiera eclipsar el éxito material de su «recién publicado» *Método de Solfeo* [349] (sic):

«(...) tota una veritable polèmica, en la qual, si Prellezo volgué conservar com aficionat intel·ligent sos drets, tampoch los volgué perdre Eslava com mestre, pot ser massa preocupat per l'èxit del *Métode de Solfeig* qu'acabava de publicar (...)» <sup>238</sup>

### La polémica con Mariano Soriano Fuertes

Con toda la acritud del «affaire Prellezo», más acalorada y perniciosa todavía fue la polémica que mantuvieron Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava, iniciada en las páginas de la *Gaceta* en 1855 y prolongada hasta años después de la desaparición del periódico. Fue una guerra como tantas otras: cruel, innecesaria, inútil y hasta pueril en algunos momentos, logrando únicamente dañar la reputación de ambos contendientes (sobre todo la de Soriano Fuertes) y proporcionando abundante munición dialéctica a futuros críticos como Pedrell y sus correligionarios. Como se hará evidente a continuación, ni Eslava ni Soriano Fuertes estuvieron a la altura de las circunstancias<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> «(...) toda una verdadera polémica, en la cual, si Prellezo quiso conservar sus derechos como aficionado inteligente, tampoco los quiso perder Eslava como maestro, quizá demasiado preocupado por el éxito del *Método de Solfeo* que acababa de publicar (...)» (*Trad. del autor*)

Este comentario, citado por otros investigadores (por ejemplo, en [340]), forma parte de un inusualmente extenso inciso que hace Pedrell en lo que pretendía ser la catalogación de un recién creado fondo público que incluía entre numerosas otras obras un ejemplar del *Curso* de Prellezo [349]. No es por desgracia tampoco el único infundio que lanza Pedrell contra Eslava en ese mismo documento, como se verá más adelante. Se citan aquí estos ejemplos porque demuestran una mala fe insistente, cáustica y generalizada por parte de un influyente Pedrell hacia Eslava, años y décadas después de desaparecido éste. Esta actitud, reflejada asimismo en muchos de los discípulos y coetáneos de Pedrell, contribuyó (en opinión del presente autor) a una deliberada infravaloración e incluso supresión del legado de Eslava durante los cien años posteriores a su muerte, tesis en la que se profundizará aquí en el Capítulo XII.

<sup>239</sup> Para un tratamiento más detallado del tema se aconseja consultar los excelentes trabajos de Antonio Martín [340], Joan Boils [350] y José Antonio Lacárcel [351].

Mariano Soriano Piqueras (1817-1880), conocido como Mariano Soriano Fuertes, era hijo del músico y compositor Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851), de quien adoptó su apellido materno. Nacido en la ciudad de Murcia, Soriano Fuertes ejerció como músico, compositor, periodista, crítico y musicólogo. Fue autor en 1843 de un método breve de solfeo, colaborador asiduo de Joaquín Espín y Guillén en *La Iberia Musical* y director de los periódicos *El Liceo de Córdoba* y *La Gaceta Musical Barcelonesa* durante su estancia en esas ciudades. Residió también París y en Madrid, ciudad esta última en la que falleció. Fue célebre compositor de zarzuelas y de música vocal y de cámara, basándose casi toda su producción en temas populares. Sus más destacables trabajos, sin embargo, fueron en el ámbito de la historiografía musical, en particular su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, obra publicada por entregas en Madrid y Barcelona entre 1855 y 1859 y objeto de la polémica con la *Gaceta Musical* aquí descrita [22][351][352].

La relación entre Hilarión y Mariano parece haber sido en un comienzo cordial y hasta próxima; las trayectorias profesionales de ambos tenían muchos puntos en común y compartieron amigos como Francisco Barbieri y Baltasar Saldoni. Colaboraron en su labor crítica a través de la prensa y, aunque con matizaciones diferentes, los dos fueron siempre infatigables promotores del ideal de una ópera española. Hilarión había opositado a la Real Capilla en 1830 con el padre de Mariano (Capítulo II) y en 1844 aparecían Eslava y Soriano Fuertes padre e hijo como consocios del Liceo Artístico y Literario de Córdoba, sociedad de la que Mariano fue uno de los fundadores [353].

La *Historia* de Soriano Fuertes fue editada en cuatro tomos organizados de forma aproximadamente cronológica, abarcando desde la prehistoria hasta el comienzo de la década de 1850. El primer tomo se comenzó a publicar simultáneamente en Madrid y Barcelona a mediados de 1855 [350], tres años después de la primera entrega de *La Lira Sacro-Hispana* y unos meses después de haberse completado la publicación de la primera parte del *Museo Orgánico Español*

de Eslava, iniciada en 1853 (véase Capítulo VIII)<sup>240</sup>. A este primer tomo siguieron los Tomos II y III en 1856 y el Tomo IV en 1859-1860. La intención de Soriano Fuertes fue publicar años más tarde una segunda edición corregida y aumentada de la obra, propósito que no llegó a hacerse realidad [22][350].

Fundamentada en parte en un tratado incompleto comenzado a publicar hacia 1804 por José (Josep) de Teixidor y (i) Barceló (1752-ca. 1811-1814) [354][356], la *Historia* de Soriano Fuertes es una obra ambiciosa, innovadora (para su época) e incluso amena en su lectura, pero es también una obra desigual que adolece de importantes defectos: frecuentes exageraciones, datos mezclados con opiniones subjetivas carentes de una base mínimamente documentada y, de forma más generalizada, un españolismo rayano en el chovinismo, especialmente en temas relacionados con los orígenes de la música occidental. Es de destacar por otra parte, que, al menos públicamente, la figura de Hilarión Eslava la trata Soriano Fuertes en su obra con corrección y respeto, sin mencionar directamente los vivos desacuerdos generados entre ambos hasta ese momento [350]. Estructuralmente, y en lo que respecta a la música española comprendida entre los siglos XVI y XIX, los tratados de Soriano Fuertes y Eslava se complementan entre sí en el sentido de que, mientras que para la *Historia* Soriano Fuertes escogió un estilo más narrativo o enciclopédico, en la *Lira* y el *Museo*, Eslava utilizó un modelo de antología gráfica enfocado en determinados compositores e ilustrado con partituras.

A finales de mayo de 1855, la *Gaceta Musical de Madrid* anunciaba la publicación del prospecto e inminente lanzamiento de la *Historia* de Soriano Fuertes, concluyendo con las siguientes palabras de apoyo: «La importancia de este trabajo es a todas luces manifiesta; por tanto deseamos sinceramente que el Sr. Soriano Fuertes salga airoso de tan difícil y delicada empresa» [357]. Los primeros nubarrones aparecieron a comienzos del mes de julio siguiente en la *Gaceta* tras la publicación de las dos entregas iniciales de la *Historia*, que contenían la introducción y parte del prólogo.

---

<sup>240</sup> Considerándose ninguneado como historiador por Eslava, Soriano Fuertes mantuvo (tenaz, pero erróneamente) que, con la publicación de su *Historia*, fue él y no Eslava quien trató por primera vez de forma general y exhaustiva el tema de la historia de la música española [355].

En su reseña, el autor de la crónica de la *Gaceta* coincidía con Soriano Fuertes sobre la falta de protección oficial a la música en España, añadiendo a continuación lo siguiente [358]:

«Cuando dicha publicación se halle mas avanzada, diremos nuestra opinión con la franqueza é imparcialidad que nos hemos propuesto en todo lo que caiga bajo el dominio de nuestra crítica. El corto numero de páginas que van publicadas no es suficiente para poder nosotros formar hoy un juicio acertado. Sin embargo, y en gracia del deseo que nos anima de que esta publicación salga lo mas perfecta posible, vamos á tomarnos la libertad de hacer al Sr. Soriano una advertencia amistosa. Es bastante frecuente y disculpable hasta cierto punto el deseo de algunos escritores, exagerar el mérito de sus compatriotas y aventurar ciertas proposiciones en honor de su nación; pero no por eso deja de ser un defecto digno de censura, y en el que sentiríamos incurriese el Sr. Soriano, en términos que pudiesen ser rechazados algunos de sus asertos por críticos extranjeros ó nacionales.»

Con su amenazadora *advertencia amistosa*, la *Gaceta* ponía sobre aviso a Soriano Fuertes en relación con el exagerado españolismo que comenzaba a asomar en su tratado y le instaba en futuras entregas a ofrecer documentación apoyando sus extremadas aseveraciones. Con todo, la misma crítica concluía con palabras corteses hacia el autor de la *Historia* [358]:

«Por lo demás, no podemos menos de manifestar cuánto nos alegramos de que el Sr. Soriano haga al arte tan importante servicio, y cuánto deseamos que sus trabajos sean debidamente apreciados y recompensados.»

Tras una pausa de varios meses, comentarios parecidos volvieron a publicarse en la *Gaceta* a comienzos de diciembre [359], habiéndose aparentemente ya dado por concluida ya la polémica con Prellezo. Aunque estas crónicas de la *Gaceta* no aparecen firmadas, ciertamente algunas de ellas podrían haber sido, por su contenido y tono, escritas por Eslava. Fuera quien fuese su autor, sin embargo, y visto más de siglo y medio después, el editor de la *Gaceta* cometió una falta manifiesta de diplomacia al acudir directamente a la tribuna



del periódico, obligando a Soriano Fuertes a defenderse públicamente y creando un debate en el que sólo hubieron vencidos<sup>241</sup>.

La réplica inicial de Soriano Fuertes —una carta al director de la *Gaceta*— la publicó con comentarios propios el periódico en las primeras páginas de su número correspondiente al 23 de diciembre de 1855. La detallada respuesta de Soriano Fuertes fue bastante más comedida y cortés que los apuntes a pie de página añadidos por el cronista de la *Gaceta* [360]. El tono comenzó a definitivamente agriarse en un segundo comunicado de Soriano Fuertes a la *Gaceta* publicado el 13 de enero de 1856. Sorprende por su evidente mendacidad y sarcasmo la anotación a pie de página en respuesta a un comentario falso y algo empalagoso que hace Soriano Fuertes sobre los editores de la *Gaceta*, en el que el anónimo redactor del periódico afirma que (*sic*) [361]:

«Nosotros elogiamos y admiramos la escesiva modestia del Sr. Soriano, á quien no podemos dar lecciones de historia musical, ni hemos tratado de ello; porque no presumimos de profesores en la materia, y sí únicamente de puros aficionados.»

Hay otro intercambio —el último que aparece en la *Gaceta*— esta vez iniciado personalmente y firmado por Eslava, en junio de 1856. Conciérne a ciertas insinuaciones que Hilarión creyó que Soriano Fuertes había hecho contra él. La correspondencia es tensa, pero concluye con brevedad y con una cierta corrección, desmintiendo Soriano Fuertes lo alegado [362].

Es interesante por otra parte observar que, a lo largo de todo este tiempo, y a pesar de la polémica, la *Gaceta* continuó anunciando prácticamente hasta su desaparición suscripciones para la *Historia* de Soriano Fuertes, a la venta primero en el almacén de Martín Salazar y, desde mediados de 1856, en el de Antonio Romero (demostrando el popular adagio de que «*el negocio es el negocio*»).

---

<sup>241</sup> No se ha hallado evidencia de que Eslava u otros miembros de la redacción de la *Gaceta* hicieran esfuerzo alguno por compartir su crítica en privado con Soriano Fuertes antes de que ésta apareciera publicada.

En 1860, casi cuatro años después de la desaparición de la *Gaceta*, se concluyó la publicación de la primera edición de la *Historia* de Soriano Fuertes y casi simultáneamente, el de la *Lira Sacro-Hispana* de Eslava. Con las últimas entregas de la *Lira*, Eslava incluyó su *Breve memoria de la música religiosa en España* [277], un ensayo que había prometido a los suscriptores de la *Lira* con su lanzamiento siete años antes (ver Capítulo VIII). Eslava comienza su *Breve memoria* con un repaso sobre la creación de la *Lira* y una exposición de algunos de los trabajos anteriores y contemporáneos más importantes relacionados con la historia de la música española, como la antes citada inconclusa *Historia* de Teixidor. Con menos fortuna, Eslava aprovecha el tema para volver a cargar contra Soriano Fuertes y su *magnum opus*. En una digresión de casi once páginas, Hilarión pasa revista a las razones que impulsaron a la *Gaceta* en 1855 a lanzar su polémica con Soriano Fuertes, actualizando y aumentando datos y reclamaciones. El tono es personal y cáustico, acusando Eslava falsamente a Soriano Fuertes de haber actuado con mala fe y de ignorar o impugnar su trabajo como historiador y tratadista.

A esta nueva asumida afrenta replicó Soriano Fuertes, primero con una «Carta al Director» de la *Gaceta Musical Barcelonesa* (publicación que dirigía el mismo Soriano Fuertes) a comienzos de 1861 [363] y, dos años más tarde, con un *libro* (calificado con una cierta falsa modestia por su autor como *un folleto*) publicado en Barcelona con el título de *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España de D. Hilarión Eslava*<sup>242</sup>. Las *cuatro palabras* de Soriano Fuertes suman en realidad más de 10.000, esparcidas en 33 páginas. En ellas, su autor arremete contra Eslava, disputa fechas de

---

<sup>242</sup> Otro frente abierto contra Soriano Fuertes en esos momentos –y quizás catalizador de sus *Cuatro palabras*, aunque no hay mención de ello en su *folleto*, fue la polémica sostenida por el discípulo, colega y gran admirador de Eslava, Antonio Cordero sobre la *Historia* de Soriano Fuertes desde las páginas del periódico *El Arte Musical*, entre septiembre de 1860 y febrero de 1861. A las críticas de Cordero respondió Soriano Fuertes en varios artículos publicados en la *Gaceta Musical Barcelonesa* durante febrero y marzo de 1861 [351].

publicación de obras propias y ajenas<sup>243</sup> y evidencia su sensibilidad al honor herido, salpicando su texto con citas de los Evangelios y de diversos santos, de proverbios y refranes populares [355]. No es, desde luego, la mejor obra literaria de Soriano Fuertes.

Ni las aseveraciones de Eslava contra Soriano Fuertes en la *Breve Memoria* ni las de Soriano Fuertes contra Eslava en sus *Cuatro palabras* resolvieron absolutamente nada, ni devolvieron a uno o a otro autor un ápice de crédito o de respeto. Las reprobaciones más severas, sin embargo, acabarían recayendo sobre Soriano Fuertes de la pluma de críticos contemporáneos como Antonio Peña y Goñi [22].

Décadas después, ya fallecidos Eslava y Soriano Fuertes, Felipe Pedrell se sumaría al coro de detractores. Como ocurrió con Prellezo, Pedrell aprovecha nuevamente en su antes citado *Catàlech* de 1908 para ofrecer uno de sus soberbios y contundentes dictámenes, en este caso cargando por igual medida contra Soriano Fuertes y Eslava. Tiene ya unas durísimas afirmaciones en contra de Soriano Fuertes al referirse a su *Historia* y, comentando por separado sobre las *Cuatro Palabras* del mismo autor, añade lo siguiente [349] (*sic*):

«(...) *Se queixava, l'historiador de La Música Española, de qu'Eslava, en sa Breve memoria històrica de la Música religiosa en Espanya (travall gens recomenable, escrit ab una sans façon y una pedantería qu'a un lo deixen aplanat), en lloch d'ocuparse veritablement de la tal historia, s'entretingués en probar qu'ell, y no Soriano Fuertes, era'l tan desitjat historiador. De totes aquestes polèmiques resulta que tant Eslava com Soriano Fuertes varen fer, en materia d'història musical de nostre país, un pa com unes hosties, y que no se'ls pot citar gayrebé may: per una que'n encerten, n'erren a millers.*»<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Para Soriano Fuertes, la primicia de su *Historia* y su puesto como *primer historiador* son temas recurrentes que él considera de absoluto peso en este debate.

<sup>244</sup> «(...) Se quejaba el historiador de *La Música Española*, de que Eslava, en su *Breve memoria històrica de la Música religiosa en Espanya* (trabajo nada recomendable, escrito con una *sans façon* y una pedantería que a

Son, como en el caso de la polémica de Prellezo, comentarios en su mayoría exagerados, tendenciosos y hasta vulgares de un Pedrell que niega, no sólo a Soriano Fuertes o a Eslava, sino también a otros, el más mínimo crédito por su trabajo. Cuando en 1918 escribió su biografía del extraordinario compositor español del Renacimiento Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), Pedrell [364] pasó por alto (salvo en breves y despectivos comentarios a pie de página) a un Eslava a quien, junto con Fétis corresponde el mérito de haber sacado a la luz el extraordinario legado de Victoria. Pedrell criticaba a sus predecesores por no acertar con la fecha de nacimiento del compositor (aún hoy objeto de especulación), pero sin embargo acababa coincidiendo —sin concederle el más mínimo crédito— con la tesis y los argumentos de Eslava sobre la importancia histórica de Victoria en relación a sus coetáneos [13][365].

#### La Gaceta Musical de Madrid en 1856

En el prospecto correspondiente al segundo año de publicación (1856), los redactores de la *Gaceta* reconocían que «la parte crítica, tan importante en esta clase de publicaciones, no haya tenido hasta ahora el interés que debiera» o, en otras palabras, que no había gozado la revista de la acogida y el éxito comercial que sus redactores hubieran deseado. Achacaban el problema a la inexperiencia, a «la falta de una perfecta organización en la sociedad redactora» y a «otras muchas causas» [366]. Significativamente, desaparecía la mención de Hilarión Eslava como director en el

---

uno lo dejan aplanado), en lugar de ocuparse de lleno de la tal historia, se entretuviera demostrando que él, y no Soriano Fuertes era el tan deseado historiador. De todas estas polémicas resulta que tanto Eslava como Soriano Fuertes hicieron, en materia de historia musical de nuestro país, un pan como unas hostias, y que no se les puede citar prácticamente nunca: por una que aciertan, yerran en miles.» (*Trad. del autor*).

*sans façon* = En francés, en este contexto, *indiferencia, carencia de rigor*.

*hacer un pan como unas hostias* (o *tortas*) = Expresión coloquial que significa hacer algo con gran desacierto o mal resultado (Fuente: *Diccionario de la Real Academia Española*). Esta expresión tiene idéntico uso y etimología en el catalán original de esta cita y en castellano.

encabezamiento de la *Gaceta*, aunque continuaría como colaborador a lo largo de 1856, destacando, entre otras contribuciones, sus «Apuntes para la historia musical de España». Es posible que las muchas responsabilidades que llevaba encima y el agobio ocasionado por su polémica con Soriano Fuertes condujeran a Eslava a tomar la decisión de abandonar la dirección del periódico.

Fiel a su anterior trayectoria, la *Gaceta* mantuvo a lo largo de 1856 otras polémicas –con el periódico progresista de Madrid *La Nación* y con el guitarrista y compositor Antonio Cano Curriela (1811-1897), entre otras, ninguna de ellas, sin embargo, polémicas en la que Eslava habría sido un activo partícipe [340].

En su número correspondiente al 6 de julio de 1856, los redactores de la *Gaceta* anunciaban el traspaso de la empresa a Antonio Romero y se iniciaban algunas reformas en la estructura y el contenido de la revista, trasladándose asimismo la tarea de publicación a un nuevo impresor [367]. A pesar de los cambios, la revista no logró remontarse. Se publicó por última vez el 28 de diciembre de 1856, fusionándose con el periódico *La Zarzuela*, dirigido por Eduardo Vélaz de Medrano<sup>245</sup>. Esta revista desapareció a su vez siete meses más tarde, víctima de la restrictiva ley de imprenta del nuevo gobierno de Narváez. Es de suponer que, con la desaparición de la *Gaceta*, quedó disuelta también la sociedad que la fundó, *El Orfeo Español*.

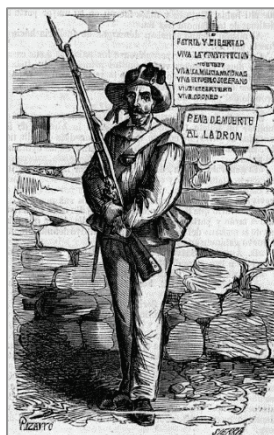
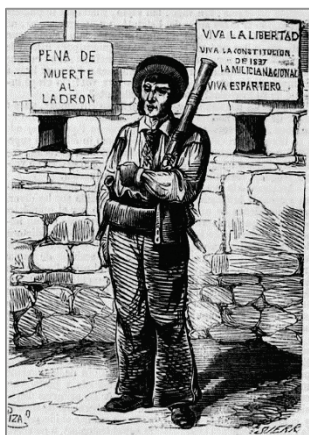
---

<sup>245</sup> En abril de 1857, Eslava escribió para *La Zarzuela* un interesante artículo [368] relacionado con su trabajo en la *Lira Sacro-Hispana* en el que reflexionaba sobre la dificultad de hallar en los archivos de las capillas de música españolas composiciones anteriores a la primera mitad del siglo XVI y abogaba por la creación de una biblioteca nacional de música que sirviera como repositorio central del patrimonio histórico musical de España, loable objetivo que aún hoy se antoja quimérico.

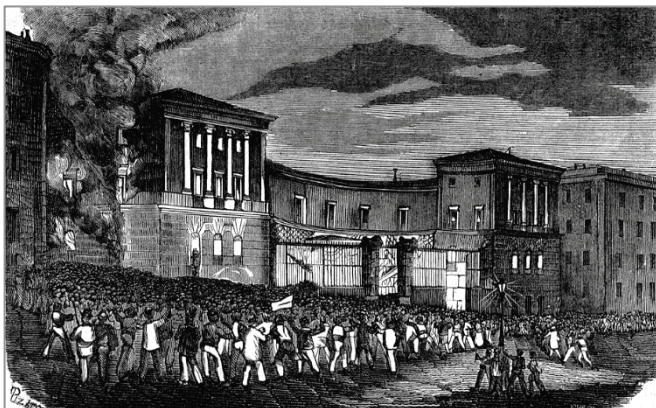




El general Leopoldo O'Donnell, retrato de autor y fecha desconocidos. Museo del Ejército, Toledo. En dominio público.



Escenas de la revolución de 1854 en Madrid; arriba, personajes de las barricadas; abajo, saqueo del Palacio de Cristina, noche del 17 de julio, grabados de Cecilio Pizarro y Joaquín Sierra y Ponzano, en *La Ilustración, periódico universal*, núm. 284, 7 de agosto de 1854, Madrid, págs. 305-312. En dominio público.





Baldomero Espartero vestido como duque de la Victoria, *carte de visite* (detalle), foto de J. Laurent [hacia 1865]. Museo de Historia de Madrid. En dominio público.

Pascual Madoz, dibujo de José Vallejo y Galeazo, litografía de Julio Donón, Madrid [1855]. Colección Francisco Coello de Portugal y Quesada, Instituto de Cartografía y Estadística de Andalucía. En dominio público. Madoz fue abogado y editor de un conocido diccionario enciclopédico. Como ministro de Hacienda en 1856 fue el principal impulsor de la ley de desamortización que lleva su nombre.



El general Prim en la Guerra de África, por Francesc Sans Cabot [1865]. Palacio de la Capitanía General, Barcelona. En dominio público. La escena muestra al general Prim al mando de las tropas españolas que triunfaron en la toma de Tetuán (Tétouan) en 1860, uno de los episodios decisivos del conflicto.





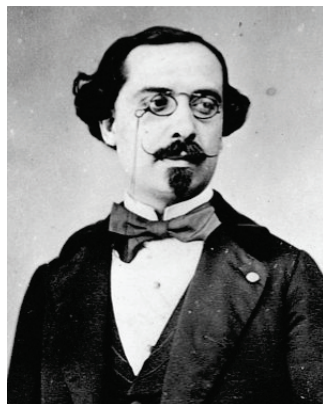
Francesco Piermarini vistiendo el uniforme de maestro del Real Conservatorio, retrato sin fecha atribuido a Vicente López Portaña. Colección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En dominio público. Piermarini fue el primer director del Conservatorio de Madrid, entre 1831 y 1838.

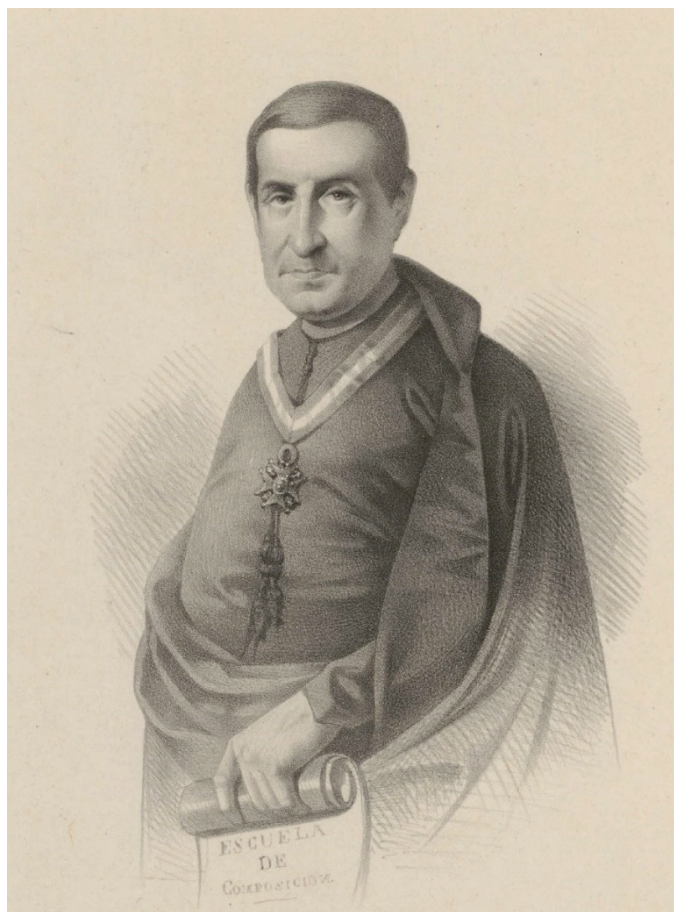
Ramón Carnicer [1836], litografía de Federico de Madrazo y Kuntz en *El Artista*, Tomo III, Madrid 1835-36. En dominio público.



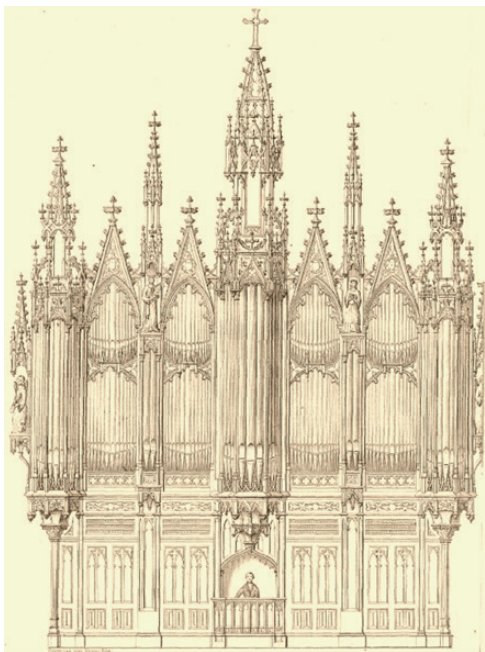
Buenaventura José María de la Vega y Cárdenas (Ventura de la Vega) [1849], por Federico de Madrazo y Kuntz, Museo del Prado, Madrid. En dominio público.

Rafael Hernando [ca. 1860], fotografía de autor desconocido. En dominio público.

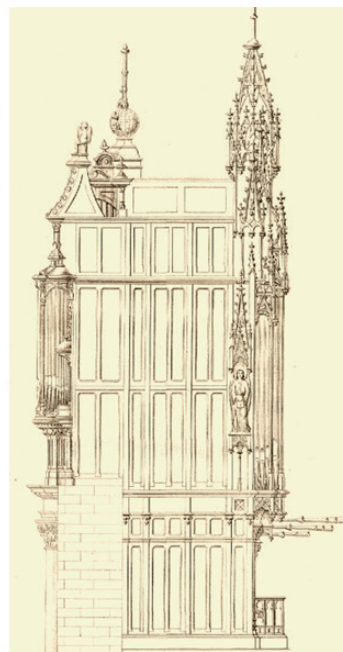




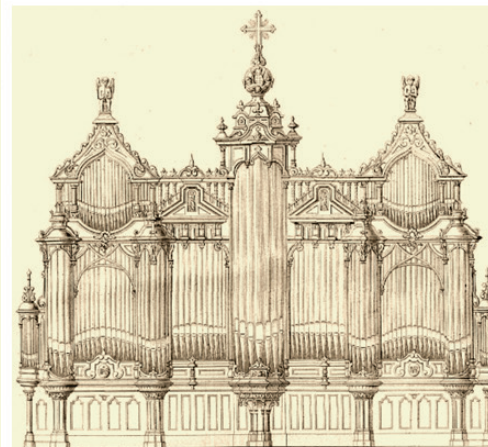
Hilarión Eslava, dibujo y litografía de Rufino Casado [1857], Lit. de S. González, Madrid. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Fachada principal



Perfil



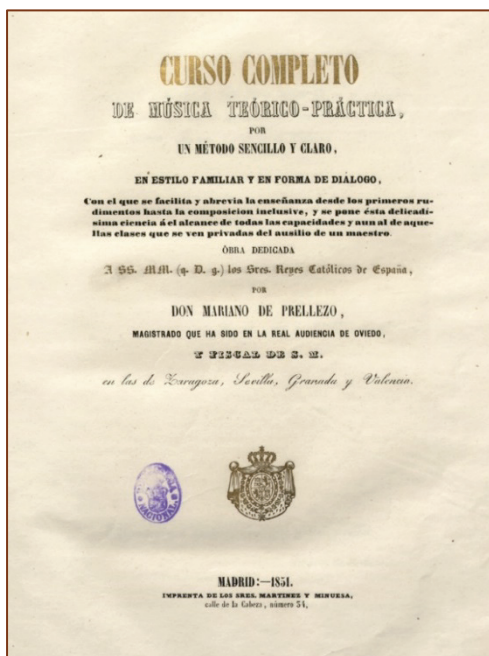
Fachada del coro

Croquis del órgano Merklin-Schütze para la Catedral de Murcia, en la *Gaceta Musical de Madrid*, diciembre 1856.  
En dominio público.



*Gaceta Musical de Madrid*, portada del primer tomo (números correspondientes a 1855). Biblioteca Nacional de España. Imagen en dominio público.

Portada del *Curso completo de música teórico-práctica* de Mariano de Prellezo [1851]. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.







## X. HACIA UNA CULTURA MUSICAL EN ESPAÑA

### El piano en la apertura a la música de concierto en España (1855-56)

A mediados de la década de 1850, el panorama musical considerado «culto» en España continuaba dominado por el género lírico. La zarzuela compartía con creciente fuerza unos escenarios en los que todavía triunfaba la ópera italiana, mientras que entre los más adeptos aficionados se seguía debatiendo inútilmente qué podía ser y cómo se podía llevar a cabo el proyecto de una supuestamente *auténtica ópera nacional*. La música de concierto <sup>246</sup>, ya firmemente establecida en Europa y Norteamérica, sin embargo, se encontraba prácticamente abandonada en España, relegada en el mejor de los casos a esporádicas actividades en liceos o sociedades culturales y a una concurrencia limitada a sus miembros más selectos. La gradual acogida de este género musical en España comenzó a partir de 1855, principalmente fruto de una persistente actividad asociacionista encabezada por compositores, músicos y educadores —con Hilarión Eslava entre sus más destacados promotores—, el desarrollo de una enseñanza musical más amplia y progresiva, y la creciente ubicuidad del piano como medio de divulgación.

Con respecto al piano, su ascendente popularidad se debió a la confluencia de dos factores fundamentales: Por una parte, las mejoras en la tecnología del instrumento, haciéndolo más versátil y económicamente más asequible; por otra, la demanda creada por la afición al género lírico y a la música de entretenimiento de una pujante clase media ilustrada española para la cual el piano era además un símbolo de estatus social. El piano hacía posible «traer a casa» las obras que se disfrutaban en el teatro y fácilmente amenizar tertulias y eventos sociales. Esta nueva moda dio lugar a una proliferación en todo el país de fabricantes y vendedores de

---

<sup>246</sup> Entendida aquí como música compuesta principalmente a partir del siglo XVIII para instrumentos solistas, orquestas o voces, de tradición formal distinta a la música popular o folclórica, y concebida para ser escuchada en teatros o salones de concierto. En esta acepción queda excluido el género lírico-dramático.



pianos, editores de música y recursos para la enseñanza<sup>247</sup>. A pesar de ello, como medio de divulgación de una música culta, la contribución del piano fue bastante lenta y débil en sus comienzos, como lo demuestra el hecho de que en los catálogos de editores españoles fuera poco corriente encontrar partituras para piano de los máximos exponentes del repertorio de concierto moderno europeo (y menos aún español), con la rara excepción de ejemplares como el *Tesoro del pianista*, un modesto compendio de obras para piano de compositores clásicos europeos editado por el pianista Santiago de Masarnau [369].

Otra muestra implícita de la falta de familiaridad en España con la música de concierto europea la ofrece la siguiente reseña, publicada a comienzos de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid* [370] (*sic*):

«El Sr. Mendizábal, profesor de piano del Conservatorio ha establecido en su casa una pequeña academia de música clásica para sus discípulos, a fin de irlos familiarizando poco á poco con el estilo de los grandes maestros, tales como Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelshon, etc.

Creemos escusado decir que la idea nos parece excelente, tanto por lo que respecta al arte cuanto por lo mucho que en ello gana la educación de la juventud.»

Lo más significativo de esta noticia es que hubiera necesidad en 1855 de crear una academia particular con el propósito de dar a conocer a estudiantes de Conservatorio la música de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelssohn —un repertorio ya establecido en Francia y en otros países europeos en el panteón de la música de concierto. Visto un poco más optimistamente, por lo menos se veían estos conocimientos como una necesidad.

La naciente popularidad del piano en España se vio también algo facilitada por una casi constante actividad concertística

---

<sup>247</sup> Entre los principales propietarios de talleres y almacenes de pianos de Madrid de la época se encontraban Antonio Romero (desde 1858 hasta 1888) y Bonifacio Eslava (desde alrededor de 1860 hasta 1897), ambos también importantes editores musicales.



de pianistas españoles y extranjeros en giras por el país. Durante la década que siguió a la triunfal gira peninsular de Liszt (en 1844-1845) se sucedieron actuaciones de solistas de gran prestigio internacional como Émile Prudent (en 1846), Sigismond Thalberg (1847-1848), Louis Moreau Gottschalk (1851-1852), Óscar de la Cinna (1855-1856) y Hénri Herz (1857). En la mayoría de los casos, sin embargo, la programación no llegó a ir mucho más allá de transcripciones de ópera italiana y de un folclorismo de pandereta, todo ello frecuentemente teñido, según los críticos de la época, de un exagerado y mecánico virtuosismo <sup>248</sup>. La impresión generalizada en el mundo de la crítica musical europea sobre España —bastante certera, por cierto— era que el país carecía de suficiente educación y buen gusto y era, por lo tanto, incapaz de apreciar un repertorio más moderno o sofisticado [372][373].

Una notable y revolucionaria excepción fueron los recitales y conciertos del pianista y compositor húngaro Óscar de la Cinna durante su primera gira por la Península Ibérica en 1855-1856. Óscar de la Cinna (1836-1906) fue un destacado exponente del estilo pianístico romántico europeo. Recibió su formación del pianista austriaco Karl Czerny (1791-1857) y fue condiscípulo de Liszt y Thalberg. Además de sus giras ibéricas, de la Cinna actuó en Londres, París y Pest (Hungría), estableciéndose finalmente en España [373]. Su periplo peninsular comenzó en Madrid en abril de 1855, continuando por Zaragoza, Barcelona, Valencia, Alicante, Granada, Málaga, Cádiz, Sevilla, Murcia, Jaén, nuevamente Madrid, Lisboa, Jerez de la Frontera, Sevilla y finalmente otra vez Lisboa en diciembre de 1856. El aspecto más significativo de estos conciertos fue la inclusión en las programaciones de grandes obras del repertorio clásico austro-germánico raramente o jamás escuchadas con anterioridad en público en España; obras como los conciertos para piano y orquesta núm. 20 en Re menor, K. 466, de Mozart; núm. 1 en Sol menor, Op. 25, de

---

<sup>248</sup> O lo que el crítico musical del periódico contemporáneo *La España* calificó humorísticamente en un uno de sus artículos como «*piano de equitación*» [371].

Mendelssohn; núm. 2 en Mi bemol mayor Op. 32 de Weber<sup>249</sup>; núm. 5 in Mi bemol mayor Op. 73 («Emperador») y una adaptación para piano y orquesta del concierto para violín en Re mayor, Op. 61a, ambos de Beethoven, así como emblemáticas obras para piano solo de estos y otros compositores [374].

Extraordinario también fue el seguimiento que hicieron a la gira de Óscar de la Cinna la *Gaceta Musical de Madrid* y otros periódicos nacionales como *La España*. Aunque el nivel de asistencia del público a la mayoría de estos conciertos dejó mucho que desear (cosa poco sorprendente), la crítica se mostró unánimemente favorable y agradecida por las selectas e impecables interpretaciones del artista [370]-[374]. En una detallada crónica del primer concierto madrileño (el 14 de mayo de 1855), el redactor de la *Gaceta* Francisco de Asís Gil relataba la meritoria labor del pianista y se lamentaba sobre la pobre recepción del público con las siguientes palabras [375]:

«De todos los concertistas que han venido hasta el presente á la corte, solo Mr. Oscar de la Cinna se ha atrevido á ejecutar una música que, distante del gusto de la generalidad del público, requiere además el mas asiduo trabajo y unas facultades privilegiadas para su desempeño.

»Beethoven y Weber han tenido en él un verdadero intérprete. ¡Lástima, y lástima muy grande, que el público no comprenda cuánta abnegación se necesita en un artista que consume su talento, sus medios y su vida en el estudio de un género tan poco susceptible de popularidad, siendo al mismo tiempo la espresion mas elevada del arte!»

Es indudable, por este y por comentarios parecidos publicados en otros periódicos, que la excepcional gira de Óscar de la Cinna condujo, por lo menos en círculos profesionales, a una nueva toma de conciencia sobre el pobre estado de la música de concierto en España e hizo evidente la imperiosa necesidad de hacer este género más conocido y

---

<sup>249</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826), músico y compositor alemán, fue uno de los más importantes exponentes del Romanticismo temprano en Europa.

asequible al público filarmónico. Una revitalizada actividad asociacionista intentaría llenar ese vacío, actividad en la que, como en tantos otros casos, Hilarión Eslava figuraría como unos de sus más importantes líderes.

### Un nuevo modelo de asociacionismo musical: La *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*

Las asociaciones o sociedades musicales continuaban siendo en 1855 uno de los principales focos de actividad musical en España fuera de los teatros. Por lo general, estas organizaciones, la mayoría de efímera existencia, tenían como principales objetivos el disfrute y educación musical de las élites sociales (como era el caso de muchos liceos artísticos o sociedades filarmónicas), la divulgación cultural a través de publicaciones especializadas, o la promoción de ciertos ideales como era el de la creación de una ópera española. La *Unión Artístico-Musical*, el *Orfeo Español* y *La España Musical* encajan en estas dos últimas categorías.

Lo que no habían en España eran sociedades establecidas por profesionales músicos con el propósito de salvaguardar los intereses artísticos y económicos de sus miembros, siguiendo el ejemplo de las sociedades de socorros mutuos o mutualidades asistenciales que habían comenzado a formarse años atrás entre otras profesiones y gremios<sup>250</sup>. Tampoco existían asociaciones de ámbito cultural creadas específicamente para dar a conocer la música de concierto fuera de la órbita operística en teatros y otros espacios públicos.

La situación era muy diferente en Francia. En un artículo en pro del asociacionismo musical publicado en mayo de 1855 en la *Gaceta Musical*, el secretario del *Orfeo Español* y

---

<sup>250</sup> En este tipo de sociedades, los miembros, de una misma profesión u oficio, contribuían una cuota mensual preestablecida. La sociedad, actuando como un banco privado, usaba los fondos recaudados para auxiliar a miembros necesitados y a sus familias, y para el pago de pensiones en la jubilación. La actividad de la sociedad estaba regida por estatutos propios y estaba además obligada a publicar anuarios detallando sus acciones, haberes y deudas. Hasta 1860, las sociedades de socorros mutuos fueron reguladas por el gobierno, no siempre con gran consistencia o acierto, a través de sucesivas Reales Órdenes emitidas en 1839, 1853 y 1859 [376].

colaborador de Eslava, José Inzenga, resumía así su admiración por las sociedades musicales del país vecino [377]—

«¡Y ojalá que algún día veamos realizadas nuestras esperanzas en la formación de nuevas sociedades, de conciertos, de socorros mutuos, etc., á imitación de las que tan felices resultados están dando en países cultos, no muy lejanos de nosotros! Ejemplo de esto, la *Société des concerts*, la *Des enfants d' Apollon*, la *Sainte-Cecile*, la de *Musique religieuse*, la *Des artistes*, *Des acteurs*, y á este tenor otras muchas que fuera prolijo enumerar.»

José Inzenga conocía bien esta tradición, habiendo estudiado y trabajado en París en su juventud, como tantos otros músicos españoles. De todas las asociaciones por él citadas, las más importantes en esa época habrían sido la *Société des concerts du Conservatoire* y la *Association des artistes musiciens*. La *Société des concerts du Conservatoire* fue fundada en 1828 por el violinista y director de orquesta François-Antoine Habeneck (1781-1849), Luigi Cherubini (1760-1842), director del Conservatorio de París, y Sosthènes de La Rochefoucauld (1785-1864), vizconde de La Rochefoucauld y, en el momento de su fundación, director general de Bellas Artes y de los Reales Teatros franceses. Tras la muerte de Habeneck, la *Société des concerts* pasó a ser dirigida por el también violinista y director de orquesta Narcisse Girard (1797-1860). Esta asociación, que perduraría hasta 1967, estaba formada por profesores y estudiantes del Conservatorio, y dio a conocer al público parisino las más importantes obras del repertorio sinfónico europeo, empezando con Beethoven.

La *Association des artistes musiciens* fue fundada en París en 1843, siendo inicialmente dirigida por el filántropo Isidore Justin Séverin, barón Taylor (1789-1879). Creada principalmente con fines benéficos, con un fondo propio de pensiones y de socorro propio para suscriptores músicos y aficionados, esta asociación desempeñó junto con la *Société des concerts* asimismo un papel clave en la divulgación de la música de concierto en Francia y sus dependencias, hasta su desaparición en 1939. Hector Berlioz fue uno de sus más notables miembros, como lo fueron durante sus primeras

décadas también Franz Liszt y el compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

El modelo de la *Association des artistes musiciens*, una asociación fundamentalmente dedicada al bienestar de sus miembros y apoyada económicamente por una actividad periódica de conciertos debe haber parecido particularmente atractivo en España, en parte por la antes mencionada existencia de una tradición asistencial personificada en las asociaciones de socorros mutuos. En este caso, existía además la posibilidad, como en Francia, de contribuir a la financiación de una sociedad de esta naturaleza a través de conciertos públicos organizados por la misma asociación.

Con un propósito similar, así pues, se estableció el 21 de mayo de 1857 en el seno del Real Conservatorio de Madrid la *Asociación Benéfica de Artistas Músicos*. Sus fundadores incluían, entre otros, Emilio Arrieta, Francisco Barbieri, Antonio Cordero, Hilarión Eslava, Nicomedes Frayle, Rafael Hernando, José Inzenga, Román Jimeno, Mariano Martín, Manuel Mendizábal, José Miró, Jesús de Monasterio, Ignacio Ovejero, Antonio Romero, Francisco Salas y Francisco Frontera de Valldemosa. Unos días después, el 6 de junio, se procedió al nombramiento de una junta directiva encabezada por el militar y político (y por entonces senador en las Cortes) Manuel de la Pezuela y Ceballos (1797-1872), segundo marqués de Viluma, con Arrieta, Eslava y Frontera como vicepresidentes, y se aprobaron los estatutos de la asociación. El objeto de la *Asociación Benéfica de Artistas Músicos* era descrito en los siguientes términos [378]:

«1º. Poner al abrigo de la indigencia á los asociados, cuando no puedan estos ejercer la profesión, dándoles socorros por tiempo limitado ó señalando pensiones vitalicias, según el estado del que deba ser socorrido y el de la caja de la sociedad.

(y) 2º. Fraternalizar todos los artistas músicos, para que unidos bajo esta bandera benéfica contribuyan de consuno al bien del arte y de los profesores.»

Los profesionales músicos podían hacerse miembros previo pago de 40 reales en concepto de entrada y comprometiéndose a una modesta cuota mensual de 2 reales [378]. En un artículo de primera página publicado en *La*

*Zarzuela* a los pocos días, su director Eduardo Vélaz de Medrano ofrecía desde esa tribuna su apoyo y parabienes a la nueva asociación, citando como ejemplo a emular la más reciente memoria anual de la *Association des artistes musiciens* de Francia, publicada en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* dos meses antes en medio de un gran entusiasmo [379][380].

Los estatutos de la asociación, rebautizada *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* fueron finalmente aprobados por el gobierno por Real Orden con fecha de 1 de octubre de 1858 y publicados a mediados de 1860<sup>251</sup>. La plana de socios fundadores la constituían a comienzos de julio de 1860 un total de 145 miembros, un número que en pocos meses se incrementaría a 285 [189][382]. Hilarión Eslava aparece citado en los estatutos como primer vicepresidente, a cargo de la sección de contabilidad, puesto que continuaría ocupando hasta su muerte en 1878. A Francisco Frontera y Emilio Arrieta, les fueron asignadas la segunda y tercera vicepresidencias, con responsabilidad sobre las secciones de propaganda y arbitrios, respectivamente. Rafael Hernando fue nombrado secretario general. Manuel de la Pezuela y Ceballos permaneció como presidente —un cargo más bien simbólico, pero astutamente asignado a una persona de gran prestigio social y poderosas conexiones políticas [382]. Es evidente, por la composición de la junta directiva, que Eslava (por cierto, socio de número a perpetuidad inscrito con el número 2, después del marqués de Viluma) fue uno de los principales y más influyentes impulsores de la *Sociedad* desde sus inicios [383].

En mayo de 1860, la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* lanzó su propia publicación periódica, *El Arte Musical*, con una frecuencia de cuatro números al mes. Durante su corta vida (diez meses) esta revista tuvo como director al escritor y libretista José María de Torquemada y Polo. En temática y formato, la revista guardaba una cierta similitud con la *Gaceta Musical de Madrid*, pero a diferencia de ésta, *El Arte Musical* prestaba más atención a la crítica musical y a

---

<sup>251</sup> La *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* perduró más de un siglo como asociación benéfica. Fue formalmente disuelta en diciembre de 1989 [381].

asuntos relacionados con el Conservatorio, poniendo menos énfasis en temas didácticos o musicológicos. Como órgano oficial de la *Sociedad*, *El Arte Musical* dedicaba además gran parte de su contenido a dar cuenta de juntas y actas de la organización. Hilarión Eslava apenas contribuyó a la redacción de esta publicación, pero en ella se detallaron importantes estrenos de algunas de sus obras, como la cantata *La Guerra de África* (CPE-340) y su *Misa de Difuntos* (CPE-363), y se incluían frecuentemente anuncios de obras suyas recientemente publicadas o puestas a la venta. Como en el caso de la *Gaceta*, *El Arte Musical* no fue ajeno a la polémica, la más prolongada siendo la minuciosa y algo obsesiva crítica de Antonio Cordero a la *Historia* de Mariano Soriano Fuertes, replicada por este autor en la *Gaceta Musical Barcelonesa*, publicación de la que él era director. El último número de *El Arte Musical* del que hay constancia tiene fecha de 8 de marzo de 1861.

La recién creada *Sociedad* fue recibida con unánime aprobación y apoyo por el mundo musical madrileño. La primera función pública organizada por sus miembros fue un concierto benéfico llevado a cabo con gran éxito el 20 de abril de 1861 en el Teatro de la Zarzuela, contando con la participación de la soprano Trinidad Ramos (ca. 1836-1863), los pianistas José Pinilla y Dámaso Zabalza (ambos alumnos de Eslava) y el violinista Jesús de Monasterio. El «plato fuerte» del concierto fue el estreno de una cantata especialmente compuesta para este evento, *La Caridad*, con música de Hilarión Eslava y letra del dramaturgo Emilio Álvarez (1833-1900), e interpretada por un coro formado por 200 alumnos del Conservatorio y el cuerpo de coros del Teatro de la Zarzuela<sup>252</sup> [384][385]. A esta función siguió el día 25 del mismo mes un recital de ópera (italiana, *ovviamente*) en el Teatro Real a beneficio de la *Sociedad* con el pleno apoyo de su empresario, Prosper Bagier (1811-1881) [386].

Impulsada por su declarada vocación divulgadora y por la acogida favorable recibida del público y de la crítica, la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* decidió poner

---

<sup>252</sup> Desafortunadamente, esta obra, catalogada como CPE-440, no se ha podido aún localizar.

en marcha al año siguiente (1862) un ambicioso proyecto consistente en la creación de una temporada de conciertos estable en Madrid. La inspiración provenía del modelo que con tanto éxito habían puesto en práctica años antes en París la *Association des artistes musiciens* y la *Société des concerts du Conservatoire*. Como se expondrá más adelante, esta iniciativa se vio coronada de un sorprendente éxito, contribuyendo por fin a superar el sopor y algo de la ignorancia en que se encontraba sumida la música de concierto en España. En este logro, como en tantos otros en la vida musical española del siglo XIX, Hilarión Eslava también aquí jugaría un papel de importancia.

### La Escuela de Composición

Una de las más notables constantes en la vida profesional de Hilarión Eslava fue su pasión por la docencia, como lo demuestran su amplia obra pedagógica, su labor divulgativa a través de proyectos como la *Lira Sacro-Hispana*, el *Museo Orgánico* y la *Gaceta Musical*, y su incansable trabajo como profesor y miembro directivo del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Su interés en la pedagogía era evidente ya en su época sevillana en sus tareas relacionadas con la educación de los Seises y los primeros esbozos de su *Método de Solfeo*. Con el paso del tiempo y su desarrollo como compositor, este interés evolucionó hacia unas metas más ambiciosas. En la postdata de la carta de Eslava a Francisco Barbieri con fecha de 13 de julio de 1845 en la que Hilarión le daba las gracias a su colega por el apoyo al recién publicado *Método de Solfeo*<sup>253</sup> [224], Eslava anunciaba un nuevo tratado de armonía que parece haber estado bastante avanzado:

«(...) Los deseos de Vd. Serán cumplidos, si Dios me da salud, pues tengo varias obras para publicar y una de ellas es un tratado de armonía, contrapunto y composicion, pero no saldra hasta concluir con la publicacion del metodo de solfeo y otro de canto: Todas mis obras seran originales y tratadas de diverso modo que las publicadas hasta aquí en el extranjero, y que vistas y ecsaminadas por personas inteligentes, han lisonjeado mi amor propio mas de lo que merezco.»

---

<sup>253</sup> Una imagen de esta postdata manuscrita de Eslava puede verse entre las ilustraciones que siguen al Capítulo VII.



El mencionado método de canto (si estuvo concluido) no se llegó a publicar —quizá por considerarlo Eslava poco necesario, dada la existencia en esos momentos de un elevado número de métodos españoles y extranjeros<sup>254</sup>— aunque eso no impidió que Hilarión publicara en 1855-56 una serie de cinco artículos en la *Gaceta Musical* exponiendo sus opiniones sobre el tema. También puede haber influido el hecho de que su antiguo discípulo, protegido y amigo sevillano Antonio Cordero estuviese trabajando en un nuevo método completo de canto que el autor acabaría dedicando a su maestro. El método de Cordero recibió su primera edición en 1858, gozando de merecida popularidad durante muchos años [387][388].

La publicación del tratado de armonía, contrapunto y composición también fue aplazada. Puede haber intervenido en este caso la falta de un socio editor o, con mayor probabilidad, que Eslava simplemente tuviera en esos momentos otras prioridades. Significativamente, este autor ha hallado conservado en la Biblioteca Nacional de España un tomo manuscrito procedente del Archivo de la Reina Madre María Cristina de Borbón (sig. M.REINA/13) con el título de *Metodo de Composicion o sean Lecciones dadas a sus Discipulos gradatim por Don Ylarion Eslava*<sup>255</sup>, al que se le atribuye una fecha aproximada de 1845. Este volumen, de 227 páginas, cubre fundamentos de armonía, contrapunto y fuga —puede haber sido por lo tanto un borrador o una versión preliminar del tratado al que se refería Eslava en su carta a Barbieri.

En términos más amplios, la visión de Eslava, documentada en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* [277], era crear unos cimientos sobre los que documentar la historia, la tradición y los conocimientos musicales en España, y con ello, poner al país culturalmente

---

<sup>254</sup> Las *Instrucciones* del Conservatorio publicadas en 1861 [311] citaban hasta *siete* textos autorizados para la enseñanza de canto en el Conservatorio, sin incluir los métodos propios de algunos de los profesores, que podían ser asimismo usados informalmente.

<sup>255</sup> *gradatim* (Lat.) = de grado en grado, en este contexto, con creciente nivel de dificultad.

a la altura de las naciones más avanzadas de Europa. Esto requeriría una cobertura con rigurosas investigaciones y estudios en las cuatro ramas que Eslava consideraba los componentes básicos del arte musical: los géneros religioso, dramático, popular y didáctico, un ambicioso trabajo que sólo podía hacerse de forma colaborativa. El deber que se asignaba Eslava a sí mismo era el de liderar la actividad relacionada con la música sacra, tarea que cumplió ejemplarmente con su *Lira Sacro-Hispana* y el *Museo Orgánico Español*. Intentó también complementar estos trabajos hacia el final de su vida con una historia del canto llano, proyecto que no logró ver realizado [1][13][84]. Para el género popular, Hilarión confiaba poder contar con su colega José Inzenga, quien ya desde 1854 había iniciado un notable trabajo de recopilación y divulgación de la música popular española [389]. El género lírico-dramático lo ponía Hilarión en manos de Francisco Barbieri. El género didáctico quedaba sin especificar, aunque a este respecto Eslava hacía en su *Breve memoria histórica* mención del trabajo enciclopédico que estaba concluyendo Baltasar Saldoni.

En realidad, Eslava, sin decirlo abiertamente, debe haber considerado el complejo tema de la didáctica musical como otro candidato a un esquema colaborativo. Su aportación más importante en ese sentido, además del *Método de Solfeo*, fue su *Escuela de Composición*. La entrada de Eslava en el Conservatorio en 1854, su afán reorganizador y el pobre y anquilosado estado en que se encontraba la enseñanza de composición tras la muerte de Ramón Carnicer deben haber impulsado a Hilarión a desempolvar y revisar su manuscrito de 1845.

La *Escuela de Composición*, originalmente titulada *Escuela de Armonía y Composición*, fue concebida como una obra consistente en dos grandes apartados o tratados; el primero, con el título de *Tratado de Armonía*, recibió su primera edición en 1857 [390]. El segundo apartado de la *Escuela* estaba previsto ser un bastante más voluminoso *Tratado de Composición*. Consideraciones prácticas a la hora de editar este segundo tratado, sin embargo, hicieron conveniente que fuera dividido en cuatro «partes» publicadas individualmente:

1. *Del contrapunto y fuga*<sup>256</sup>
2. *De la melodía y discurso musical*
3. *De la instrumentación*
4. *De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental*

La primera parte de la *Escuela de Armonía y Composición, Tratado de Composición* («*Del contrapunto y fuga*») fue publicada en 1859 [391]. La segunda parte («*De la melodía y discurso musical*») le siguió en 1861 [392]. No tardó la confusa jerarquía *Escuela-Tratados-Partes* en causar malentendidos entre clientes, distribuidores y editores. Aprovechando el lanzamiento en 1861 de la segunda edición del *Tratado de Armonía* [393], se convino por consiguiente en reestructurar la obra, pasando en lo futuro a llamarse simplemente *Escuela de Composición* y quedando organizada en cinco tratados a un mismo nivel [394]—

1. *De la armonía*
2. *Del contrapunto y fuga*
3. *De la melodía y discurso musical*
4. *De la instrumentación*
5. *De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental*

Este pasó a ser el orden definitivo. El tratado cuarto (*De la instrumentación*) [395] fue publicado en 1870. El quinto y último no lo pudo acabar Eslava y quedó inédito.

Además de los tratados arriba mencionados, Eslava publicó en 1860 un *Prontuario de Contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas* [396], como complemento a su segundo tratado. Este tipo de formato «pregunta-respuesta» era entonces una técnica de enseñanza muy corriente, permitiendo a los estudiantes avanzar en la materia por sí mismos, sin la supervisión directa de un instructor. El *Breve tratado de armonía*, originalmente publicado en 1864 con la Segunda Parte del *Museo Orgánico Español* fue con

---

<sup>256</sup> *Contrapunto* = Arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes; *Fuga* = Composición que consiste en la repetición de un tema y su contrapunto, con cierto artificio y por diferentes tonos (Definiciones en el *Diccionario de la Real Academia Española* [2023]).

posterioridad asimismo editado y vendido por separado [397].

Los tres primeros tratados de la *Escuela de Composición* fueron inmediatamente incorporados en el Conservatorio como referentes fundamentales en los estudios de composición, armonía, y contrapunto y fuga [311]; el cuarto tratado habría sido añadido al publicarse. El de armonía en particular se continuó reeditando a lo largo del resto de siglo y las primeras décadas del siglo siguiente, y permaneció en uso en el Conservatorio, superando personalidades y polémicas, hasta 1911 y, en la enseñanza privada, aún más allá. Con estos tratados, Eslava llenaba un vacío notable en la pedagogía de la composición y desplazaba métodos y conceptos anticuados o de escaso valor práctico <sup>257</sup> [312][398][399]. En su análisis del tratado de armonía de Eslava, el musicólogo actual Cristóbal García Gallardo hace la siguiente observación [398]:

«Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de la Música española, no es el menor el de haber sistematizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas materias, el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical.»

Un aspecto central en la filosofía de Eslava sobre la composición era su firme creencia en que «(...) para que una composición sea verdaderamente bella, debe poseer: 1º originalidad; 2º buen gusto; 3º verdad; (y) 4º corrección». Según Eslava, la originalidad, buen gusto y verdad son dones personales que pueden perfeccionarse a través del estudio y la experiencia. La corrección, aducía Eslava, abarca la «(...) corrección de armonía, corrección de estructura y corrección de propiedad», siendo estos tres elementos el núcleo de la formación pedagógica del compositor, «que requieren una larga práctica, y que constituyen la parte casi mecánica del arte», y por lo tanto lo que él consideraba el objetivo primordial de su *Escuela* [391].

---

<sup>257</sup> Para una valoración en profundidad del tratado de armonía de Eslava, véase el trabajo de Cristóbal García Gallardo [398]; con respecto al de contrapunto y fuga, véase el de Luis Carlos Anzaldúa González [400].

La *Escuela* fue bien recibida también más allá del Conservatorio. Un agradecido Eslava se expresaba así a su amigo y colega Francisco Barbieri en reconocimiento por su apoyo tras la publicación del primer volumen de la nueva obra, repitiéndose con ello la historia acontecida al publicar Hilarión en 1845 su *Método de Solfeo* [224]:

«Mi carísimo amigo: por lo mismo que entre las dotes y prendas que le adornan reconozco la muy apreciable de la sinceridad, he agradecido mucho su fina y espresiva carta, en que me manifiesta la favorable opinion que ha formado de mi plan de enseñanza á respecto de la *escuela de armonía y composicion* que estoy publicando, y de mis anteriores obras que han visto la luz pública.

Al mismo tiempo recuerdo con gusto y gratitud que V. fué uno de los 1<sup>os</sup> que adoptaron mi *metodo de solfeo* que, publicado sin el ruido que se acostumbra, su adopcion por profesores inteligentes y de buen sentido la estimé entonces y la estimo ahora debidamente.

Repito pues a V. en mi agradecimiento, y cuente siempre con el sincero afecto y aprecio de su amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava (*rubricado*)  
Madrid, 16 de abril de 1858»

Como complemento a la *Escuela de Composición*, el pianista y exdiscípulo de Eslava y, desde 1861, profesor supernumerario de armonía y composición en el Conservatorio, José de Aranguren, publicó por primera vez en 1872 una popular *Guía práctica a su* (Hilarión Eslava) *Tratado de armonía* [399], cuyo propósito era establecer una detallada progresión para el uso del texto de Eslava, haciéndolo más útil. La *Guía práctica* de Aranguren contribuyó decisivamente a afianzar el trabajo de Eslava como recurso esencial en las enseñanzas de armonía en España. Es de destacar también que, a pesar de la sustancial evolución de los estilos y técnicas musicales desde mediados del siglo XIX y los consiguientes cambios en la enseñanza, perdura todavía hoy un aprendizaje de la armonía fundamentado en los mismos conceptos de tonalidad clásica en los que se centraba el tratado de armonía de Eslava [398].

En cuanto a la (incluso ya en 1859) discutida necesidad del aprendizaje del contrapunto y la fuga [400], la sólidamente argumentada postura de Eslava se puede resumir en que, para ser un buen compositor, es indispensable poder trascender más allá de la armonía y dominar técnicas que permitan desarrollar adecuadamente voces o partes en la composición. En las palabras del propio Eslava [392]:

«El estudio del Contrapunto y Fuga es no sólo útil, sino también indispensable para aquellos que aspiran á ser verdaderos maestros compositores; porque además de las ventajas indicadas, la Fuga obliga y habitúa al discípulo á sacar partido de cualquiera idea y á observar el principio estético en todo, enlazando la unidad y variedad, no sólo respecto al tono, sino también respecto á los pensamientos. El Contrapunto y Fuga es la gimnástica mental del compositor, y la parte casi-mecánica del arte.»

Con la *Escuela de Composición* de Eslava se formó toda una generación de músicos y compositores en su paso por el Conservatorio de Madrid. El célebre compositor Tomás Bretón narraba en una entrevista realizada en 1916 como, preparándose con José de Aranguren para el ingreso al Conservatorio en 1871, «devoró» en cinco meses la *Escuela* de Eslava, consiguiendo al año siguiente junto con su coetáneo e igualmente precoz compositor Ruperto Chapí Lorente (1851-1909) el primer premio de composición del Conservatorio [401]. Bretón fue años después Comisario Regio (delegado del Gobierno) del Conservatorio, entre 1901 y 1912, y director del centro desde 1913 hasta su jubilación en 1921 [402].

Manuel de Falla y Matheu (1876-1946), indiscutiblemente el más importante compositor español del siglo XX, cursó estudios de piano en el Conservatorio (por entonces Escuela Nacional de Música y Declamación) de Madrid entre 1896 y 1899, obteniendo al término de sus estudios el primer premio de piano. Al igual que Bretón, Manuel de Falla habría aprendido los fundamentos de armonía con el método de Eslava. Posteriormente, en su trabajo autodidáctico *Apuntes*

*de armonía*<sup>258</sup>, escrito entre 1900 y 1906, un joven Falla acabaría haciendo un uso extenso y prácticamente literal del tratado de armonía de Eslava en varias de las secciones sobre teoría armónica, apoyándose también en la *Guía práctica* de Aranguren [398][403].

Un aspecto musicológico interesante de los tratados de la *Escuela de Composición* es la inclusión de pequeños fragmentos ilustrativos compuestos por el mismo Eslava. Aunque la mayoría son demasiado breves para alcanzar el nivel de piezas de repertorio, hay algunas excepciones dignas de consideración —en el *Tratado 2º - Del contrapunto y fuga*, las dos «fugas bellas»<sup>259</sup> para voces y órgano (CPE-399/1 y 2) y, en el *Tratado 4º - De la instrumentación*, los ejemplos para diversos grupos instrumentales (CPE-397/1 a 14). Y continuando en esta categoría docente, aunque ya fuera de la *Escuela de Composición*, cabe destacar el bello «Solo original para trompa en Mi bemol y piano» (CPE-349) que Eslava escribió para el *Método de trompa de pistones ó cilindros, con nociones de la mano* de su comprofesor y amigo Antonio Romero en 1871 [405].

El magisterio de Hilarión Eslava en la Real Capilla de Música  
La actividad docente de Hilarión Eslava en el Conservatorio, su labor asociacionista y sus trabajos de investigación y crítica musical no le impidieron proseguir con su carrera compositiva o faltar en su dedicación a las tareas relacionadas con su Magisterio en la Real Capilla. En cuanto a la composición, la mayor parte de la producción de Eslava de estos años está dedicada a la música sacra, principalmente al servicio del culto en la Real Capilla: Misas, *Lamentaciones* y *Misereres* para la liturgia de Semana Santa, *Secuencias*,

---

<sup>258</sup> Este documento, conservado en el Archivo Manuel de Falla de Granada, se encuentra publicado en edición facsímil [404]. De esta misma época, como referencia, data la primera versión de la ópera en dos actos de Manuel de Falla *La vida breve* (1904-1905) [403].

<sup>259</sup> La «fuga bella» es un subgénero fugado que Eslava define como una obra coral a cuatro voces con acompañamiento de piano u órgano, compuesta libremente con letra expresiva sobre una frase melódica, sacrificando el rigor a favor de la belleza de expresión. El resultado ha de ser, según Eslava, «de elegante estructura y de naturalidad y riqueza armónica.» [392].

salmos, letanías, himnos, motetes y muchas de sus todavía hoy populares *Salves* provienen de este periodo. Entre sus Misas para la Real Capilla destaca su *Misa en Mi bemol* (CPE-366), estrenada el 9 de noviembre de 1856 y objeto de una detallada y lisonjera crítica en la *Gaceta Musical* [406]. Con igual anticipación y éxito crítico se efectuó también el estreno en la Real Capilla el 2 de noviembre de 1860 de su *Misa de Difuntos* (CPE-363) [407], obra que se convertiría en repertorio habitual hasta ya entrado el siglo XX en las ceremonias de honras fúnebres en la corte y complemento de su igualmente célebre *Oficio de Difuntos* (CPE-597), estrenado en 1847.

Con respecto a la música en el culto ordinario de la Real Capilla, una referencia valiosa, aunque obviamente anecdótica y limitada, la ofrece a lo largo de 1855 la *Gaceta Musical de Madrid*, a través de breves reseñas periódicas de la programación en los ritos religiosos de Palacio. Los detalles aparecen con regularidad en la publicación, generalmente en su «Crónica de Madrid», prestando su(s) autor(es) mayor atención a las funciones más importantes, como Semana Santa, Corpus Christi o la solemnidad de las Cuarenta Horas, celebrada en la Real Capilla al comienzo de cada mes<sup>260</sup>. Una sencilla recopilación de estos datos (expuesta a continuación) puede dar una idea de las preferencias de Eslava y de la Corte en esa época en cuanto a música sacra. En este cuadro, las interpretaciones están ordenadas por tipo de composición y fecha de nacimiento del compositor:

Compositor	Misas	Salmos, Lamentaciones, Responsorios y Secuencias	Himnos y motetes	Obras sinfónicas
T. Luis de Victoria (ca. 1548-1611)			7	
Alonso Lobo (1555-1617)	2			

(Continúa en la página siguiente)

<sup>260</sup> Para una descripción de esta tradición, véase el Capítulo VIII.



Compositor	Misas	Salmos, Lamentaciones, Responsorios y Secuencias	Himnos y motetes	Obras sinfónicas
Pedro Periañez (ca. 1560-ca. 1612)			1	
Andrés Lorente (1624-1703)		1		
Diego de Cáseda (1638-1694)			1	
José de Torres (1670-1738)	3			
José de Nebra (1702-1768)			1	
Francesco Corselli (1705-1778)		2		
F.J. Haydn (1732-1809)		1		
José Lidón (1748-1827)	3	7		
Manuel Doyagüe (1755-1842)	3			
W.A. Mozart (1756-1791)			2	
M. R. de Ledesma (1779-1847)	5	8		
Lorenzo Nielfa (1783-1861)		2		
Francisco Andreví (1786-1853)	9	3	4	
Franz Schubert (1797-1828)	2			
Hilarión Eslava (1807-1878)	6	6	7	2
Ángel Inzenga (?-1860)		3		
José Inzenga (1828-1891)		3		

Esta tabulación conduce a algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, la programación musical, bastante variada, incluye un número considerable de obras de compositores del Renacimiento y del Barroco español (siglos XVI - mediados del XVIII), la mayoría, es de suponer, fruto directo de los trabajos de investigación musicológica de Eslava. En sus selecciones de polifonía renacentista, destaca la aparentemente amplia preferencia por los motetes de Tomás Luis de Victoria, algunos de los cuales habían sido transcritos por Hilarión en su *Lira Sacro-Hispana*. Con ello, Eslava quizá pretendía aprovechar los relativamente espléndidos medios a su alcance en la Real Capilla y la prerrogativa que el puesto le brindaba para dar a conocer un legado musical que se estaba por fin volviendo a descubrir. Eslava evidentemente no era ni mucho menos el desidioso *filisteo* que pintarían muchos años después Felipe Pedrell y sus acólitos en sus despiadadas críticas contra el maestro.

La mayoría de las Misas en esta programación pertenecen a compositores temporalmente próximos o contemporáneos a Eslava. Es un resultado comprensible teniendo en cuenta que las composiciones más recientes serían más acordes con las prácticas litúrgicas del momento y las que estarían técnicamente más al alcance de los intérpretes de la Real Capilla. Curiosamente, Francisco Andreví parece haber sido el compositor de Misas predilecto durante este periodo. Por otra parte, el hecho de que se interpretaran misas de Franz Schubert —la primera vez de la que hay constancia en que se interpretaron obras de peso de este compositor en suelo español— demuestra un claro aperturismo. Inauditamente, si se descuenta a Francesco Corselli (o Courcelle), compositor italiano afincado en España y Maestro de la Real Capilla de Música entre 1738 y 1778, no hay nada en este repertorio de origen italiano o francés.

Continuando con esta instantánea de la música en la Real Capilla, sorprende que la proporción de obras de Eslava no fuera mayor, teniendo en cuenta que él era ya en 1855 un compositor con un considerable y relativamente popular inventario de música sacra. Como inciso, con respecto a las dos inusuales obras sinfónicas mencionadas en la programación de la Real Capilla correspondiente al mes de

diciembre en la *Gaceta Musical*, éstas aparecen únicamente descritas como «sinfonías» (nombre que corrientemente se daba a todas las obras instrumentales, desde oberturas operísticas hasta sinfonías en toda regla). Dado que estas dos interpretaciones se realizaron en días consecutivos (aunque en funciones diferentes), lo más probable es que se tratara de una misma obra, pero el tema se desconoce. Destaca asimismo el hecho de que a largo del año se incluyeran en la programación motetes recientemente compuestos por Eslava para cuatro voces (SATB) en un «estilo severo» o «estilo antiguo», cantados *a cappella* o con un sencillo acompañamiento de órgano, a la vez quizá una experimentación en este género y un homenaje por parte de Hilarión a los grandes maestros españoles de la polifonía. Por cierto, dentro de esta categoría y de particular belleza en su sencillez y piedad se encuentran sus seis *Motetes al Santísimo* catalogados bajo CPE-369<sup>261</sup> y los tres *Motetes* agrupados bajo CPE-367<sup>262</sup>, todos ellos publicados con posterioridad por Bonifacio Eslava y hasta el día de hoy contándose entre las obras corales más frecuentemente escuchadas del compositor.

Para concluir, es oportuno constatar aquí también en su vertiente como Maestro de la Real Capilla y compositor de música sacra, la creciente fama de la que alcanzó Hilarión Eslava en otros países de la órbita católica europea, especialmente en Bélgica. Tras su gira al extranjero en 1852 y probablemente en gran medida gracias a su buena relación, primero con Fétis y Gevaert, y más adelante con Xavier van Elewyck<sup>263</sup>, Eslava gozó en ese país de un prestigio

---

<sup>261</sup> Incipits, en orden de numeración: *O sacrum convivium!*, *Bone pastor*, *O salutaris Hostia*, *Jesu dulcis memoria*, *Panis angelicus* y *Ecce panis angelorum*.

<sup>262</sup> Incipits: *Ave Maria*, *Benedicta es tu* y *O sacrum convivium!*

<sup>263</sup> Xavier van Elewyck (en neerlandés, van Elewijck, conocido también por su título nobiliario como Chevalier van Elewyck, 1825-1888), influyente compositor, director y erudito belga, fue un denodado, elocuente y preclaro defensor de una concepción inclusiva de la música religiosa, en oposición a las corrientes de la segunda mitad del siglo XIX que buscaban proscribir a la mayoría de los instrumentos en los templos católicos e implantar con exclusividad el canto gregoriano y la polifonía de estilo

excepcional. Las obras religiosas de Eslava se interpretaron con asiduidad durante décadas en las principales iglesias, catedrales y salones de concierto belgas —en Bruselas, Amberes, Lieja, Namur, Tournai y Lovaina [2][409]-[411]. Cuando se celebró en 1864 el Congreso de Música Religiosa de Bélgica en la localidad de Malinas con numerosa asistencia de delegados de Bélgica, Francia y otros países europeos y americanos, un ausente Eslava fue nombrado por aclamación miembro correspondiente y representante de España para la Sección de Música [412][413].

### Una apertura hacia la música de concierto en España: Los *Conciertos Sacros* de 1859

Uno de los acontecimientos más importantes para Eslava como compositor durante este periodo fue su participación y la inclusión de varias de sus obras en la programación de los *Conciertos Sacros* celebrados en el Teatro de la Zarzuela de Madrid durante la temporada de Cuaresma de 1859<sup>264</sup>. Estos conciertos constituyeron un auténtico hito en la historia de la música clásica en España, proporcionando prácticamente por primera vez a un público popular la oportunidad, por el precio de una entrada, de experimentar un repertorio sinfónico, tal como se llevaba haciendo ya años en París y en otras ciudades europeas. Y todo esto nada menos que durante la temporada penitencial de Cuaresma [108][373][414].

La inspiración de los *Conciertos Sacros* partió de los *Concerts Spirituels*<sup>265</sup> franceses, alentada, sin embargo, por una

---

renacentista [408]. El Capítulo XII analizará este fenómeno en más detalle.

<sup>264</sup> Para un estudio en profundidad de los *Conciertos Sacros* madrileños de 1859, se recomienda en particular la excelente monografía de Ramón Sobrino sobre este tema [414], fundamentada en gran parte en los minuciosos apuntes contemporáneos de Francisco Barbieri [415].

<sup>265</sup> Iniciados en 1725 durante el reinado de Louis XV y celebrados en el *Palais des Tuileries* (Tullerías) cada año hasta 1791, los *Concerts Spirituels* tenían lugar durante la Semana Santa y en fiestas litúrgicas principales como Corpus Christi. En un principio, la programación excluía específicamente ópera y música francesa, y se trataba de un espectáculo circunscrito a la real corte. Los conciertos se restablecieron en 1805, pero

motivación más bien pecuniaria. En la España confesional y católica era tradición —y lo ha sido hasta tiempos relativamente recientes— disminuir el número y la frecuencia de representaciones teatrales durante el periodo de Cuaresma, hasta pasado el Domingo de Pascua de Resurrección, cesando por completo los viernes de Cuaresma (días obligatorios de abstinencia) y durante la Semana Santa. No era por lo tanto esta una estación muy lucrativa para empresarios y profesionales de la música y del teatro, que veían sus ya de por sí limitados ingresos mermados aún más, hasta poderse reanudar plenamente la temporada teatral. La solución con más posibilidades —si se lograban conseguir las debidas autorizaciones, cosa poco fácil— era ofrecer conciertos de música de un tono y solemnidad acordes a la ocasión y, a su conclusión, con gran fanfarria, hacer donación de una parte sustancial del importe de la recaudación a la beneficencia, dando así al evento un barniz todavía más piadoso.

Joaquín Gaztambide, director del Teatro de la Zarzuela, había intentado seguir precisamente esta pauta en marzo de 1858, pero su solicitud fue denegada por el Ministerio de la Gobernación al no conseguir la propuesta el visto bueno del Vicario eclesiástico de Madrid. Sin darse por vencido, Francisco Salas, empresario del mismo teatro, tomó las riendas del asunto, dando muestras en todo ello de gran astucia y habilidad. Salas buscó desde un principio el apoyo de influyentes personalidades, incluyendo a Leopoldo O'Donnell, entonces presidente del Gobierno, y al Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid, poniendo simultáneamente al corriente, a través de intermediarios, al Vicario eclesiástico. Al presentar su instancia al ministro de la Gobernación en noviembre de 1859, tras reconocer con delicadeza la prohibición existente, «que sin duda tiene por objeto no distraer a las gentes de una viva y profunda contemplación de las cosas divinas», Salas pedía licencia para

---

no se llevaron a cabo con regularidad y no fueron abiertos a un público más amplio hasta que en 1830 François-Antoine Habeneck comenzó a incluir *concerts spirituels* en la programación anual de la *Société des concerts du Conservatoire* durante la Semana Santa parisina, convirtiéndose en una tradición popular que iba a perdurar hasta 1927 [416][417].

presentar en el Teatro de la Zarzuela todos los viernes de Cuaresma «el *Stabat Mater* <sup>266</sup> de Rossini, las sinfonías religiosas [*sic*] de Beethoven y los mejores oratorios de los más célebres maestros», para que «obras que se hallan empapadas de un sentimiento eminentemente religioso, despierten el de los oyentes, elevando su ánimo». Salas concluía su exposición haciendo hincapié en que las obras escogidas, «tienen además la circunstancia de no oponerse a otra de las prescripciones vigentes, pues en ninguna de dichas obras se hallan representadas ni las personas de la Santísima Trinidad, ni la Virgen». Aunque con algunas reticencias, el Vicario eclesiástico no puso objeción esta vez a la solicitud<sup>267</sup>. Con la recomendación favorable del gobierno, la instancia de Francisco Salas fue aprobada por la Reina el 1 de febrero de 1859. A cambio, Salas se comprometía a hacer donación de un parco 10% del producto bruto de los conciertos a los establecimientos de beneficencia de la Corte [414].

Salas también se movió para lograr el apoyo de Hilarión Eslava en la Real Capilla y el de Rafael Hernando en el Conservatorio, consiguiendo que le facilitaran músicos,

---

<sup>266</sup> *Stabat Mater dolorosa* («Estaba la Madre dolorosa») es un emotivo poema religioso de origen medieval que conmemora el sufrimiento de la Virgen María ante un Jesús crucificado. Esta plegaria ha sido puesta en música por más de 300 compositores, incluido Eslava, en su caso, en múltiples versiones (CPE-345, 378, 638 y 661). Hoy día, las composiciones más interpretadas del *Stabat Mater* son seguramente las de Pergolesi, Rossini y Antonín Dvořák (1841-1904).

<sup>267</sup> En su informe, el Vicario eclesiástico de Madrid, Manuel de Obeso, se anticipaba a posibles críticas a su excepcional decisión entre los sectores más conservadores de su vicaría alegando que «deberé manifestar a V. E. (*el Gobernador de Madrid*) que sería de desear el que permaneciese la prohibición de representaciones teatrales en los expresados días, siquiera sean religiosas en su letra y música, para de ese modo recordar al público el tiempo santo de oración y ayuno», sin embargo reconociendo que «las composiciones, que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevarse el alma hacia la piedad, si el gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias». Hubieron sorprendentemente pocas quejas, la mayoría preguntándose por qué la exención no se había aplicado a otros teatros de la capital [408]. La razón: sencillamente, un sagaz Francisco Salas se les había adelantado.

partituras y materiales. Habiendo recibido el permiso oficial y contando con amplios medios en el Conservatorio, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, la Real Capilla, diversos otros teatros de Madrid y hasta miembros de una banda militar, así como solistas contratados especialmente, Salas puso a Francisco Barbieri a cargo de la dirección artística de los conciertos [414][418].

Para los conciertos, Barbieri contó con un auténtico e inusitado ejército bajo su batuta: hasta más de 140 participantes vestidos de frac (los caballeros) o traje negro formal (las damas), repartidos frente al público en varios niveles, con los solistas y miembros del coro situados a ambos lados del escenario y los miembros de la orquesta detrás, en gradas elevadas, con el piano y el órgano (armonio) en el proscenio, siguiendo la práctica que tantas veces había observado Barbieri en los conciertos del Conservatorio de París. Barbieri dirigió todo el conjunto desde un podio situado en el centro del escenario.

Aunque a Eslava no se le ha dado apenas crédito por la organización de estos eventos, la extensa correspondencia personal mantenida esos días entre él y Barbieri demuestra su significativa influencia en el contenido y ejecución de los conciertos [224][414]. Como ejemplo, con respecto a la selección de música sacra para la programación, un pragmático Eslava sugiere en una detallada carta a Barbieri templan las expectativas de un público poco acostumbrado a la música de concierto [415]:

«El repertorio de música sacra es muy rico; pero ahora al principio las fuentes mas convenientes son Rossini, Mercadante y Cherubini, que son las del estilo *sutile-dulci* que V. indica. Cuando el publico se vaya acostumbrando, es bien seguro que llegarán a gustar otros autores algo mas antiguos que los modernos.

»En fin, yo creo que al principio no se debe ejecutar ninguna obra entera muy extensa, sino entresacar lo mas melodico, lo mas espresivo, lo que decimos *de mas efecto*.»

Sin duda como reconocimiento de esta colaboración y del respeto del que gozaba el Maestro de la Real Capilla de

Música, Barbieri incluyó obras de Eslava en cinco de los seis programas, siendo el único compositor español así agraciado.

Los seis conciertos, realizados entre el 11 de marzo y el 15 de abril de 1859, gozaron de una gran asistencia de público, acudiendo la Reina y su séquito al 4º concierto<sup>268</sup>. De acuerdo con el estilo de la época, los conciertos fueron divididos en tres partes separadas por intermedios. En cada parte se alternaron selecciones de música para solos instrumentales o de canto, música de cámara y fragmentos o breves piezas sinfónicas o corales, combinando música sacra y profana y haciendo algo más de un previsible y a la vez arriesgado guiño a la ópera. Los precios por concierto fueron fijados entre los 4 y los 140 reales, con la opción de abonos para los seis conciertos [414].

Entre las obras musicalmente más destacadas (visto desde una perspectiva actual), y aparte de las de Eslava, se escucharon [373][414]—

En los Conciertos 1 y 2 (11 y 18 de marzo, con programas ligeramente diferentes): La obertura de la ópera *Oberon* (J. 306) de Weber; el motete *Ave verum corpus* K. 618 de Mozart, arreglado por Eslava; los dos movimientos finales del Cuarteto Op. 18 nº5 de Beethoven<sup>269</sup>; el primer movimiento («*Molto allegro*») de la Sinfonía nº 40 de Mozart, K. 550; y el *Stabat Mater* íntegro de Rossini.

En los Conciertos 3 y 4 (25 de marzo y 1 de abril, también con ligeras diferencias en la programación): La obertura de la ópera *L'étoile du nord* («La estrella del

---

<sup>268</sup> A sugerencia de Barbieri, y como medida preventiva «con objeto de contestar en su caso a cualquier tontería que pudiera sobrevenir de parte del Gobierno o de los meticulosos», Salas se aseguró también de invitar al Vicario eclesiástico. Se presentaron él y dos de sus subordinados al primer concierto, ofreciéndoles Salas butacas en uno de los mejores palcos. Según cuenta Barbieri, «salieron muy complacidos» [414].

<sup>269</sup> En el programa esta obra aparece anunciada incorrectamente como «Sonata Op. 17».



norte») de Meyerbeer; *Ave Maria* de Schubert<sup>270</sup> (en versión de voz y piano); *La Carità* de Rossini, arreglada por Eslava para sopranos y coro femenino con acompañamiento de arpa<sup>271</sup>; el tercer movimiento («*Menuetto. Allegretto - Trio*») de la Sinfonía nº 40 de Mozart, K. 550; tres movimientos del *Septeto* Op. 20 de Beethoven; la obertura de la ópera *Der Freischütz* («El cazador furtivo») J. 277 de Weber; y la *Sonata VII* y «El terremoto» de *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* («Las siete últimas Palabras de Cristo en la Cruz») de Franz Joseph Haydn.

En el quinto concierto (8 de abril): Obertura de la ópera *Les martyrs* («Los mártires») de Donizetti; de nuevo el primer movimiento de la Sinfonía nº 40 de Mozart y la obertura de *Der Freischütz* de Weber; un aria de la ópera *Le prophète* («El profeta») de Meyerbeer; y parte de la *Secuencia* («*Lacrimosa*») del *Requiem* de Mozart, K. 626.

En el sexto y último concierto (15 de abril): Oberturas de *Les martyrs* de Donizetti y *Oberon* de Weber; *Lacrimosa* del *Requiem* de Mozart; aria de la ópera *Le prophète* de Meyerbeer; *Stabat Mater* de Rossini; y el primer movimiento («*Allegro molto appassionato*») del concierto para violín y orquesta Op. 64 de Felix Mendelssohn, con Jesús de Monasterio como solista.

La primera obra original de Hilarión Eslava incluida en la programación, el motete a cappella *Bone Pastor* (el número 2 de la antes citada colección de seis motetes eucarísticos catalogados bajo CPE-369) figuró en el segundo de los conciertos, interpretado por un coro de 70 voces. Tanto Barbieri, que describió la ejecución del motete como

---

<sup>270</sup> Originalmente, *Ellens dritter Gesang*, o *tercera Canción de Ellen*, D. 839, Op. 52, nº 6, parte del ciclo de canciones de Schubert sobre *The Lady of the Lake* («La dama del Lago»), obra literaria del novelista escocés Sir Walter Scott.

<sup>271</sup> La obra original de Rossini era la tercera parte de la serie *Trois chœurs religieux* para tres voces femeninas con acompañamiento de piano de este compositor. Aunque el título de la obra es el mismo en castellano, este arreglo no parece haber tenido relación con la composición original de Eslava *La Caridad* (CPE-440) estrenada en 1861 en el Teatro de la Zarzuela, mencionada anteriormente en este mismo Capítulo.

«divinamente cantado», como el público recibieron la obra con gran aclamación. La misma obra fue de nuevo incluida en el tercer concierto, viéndose premiada con igual o mayor éxito y siendo repetida a insistencia de los asistentes, como lo había sido también en el concierto anterior. Para este concierto, Eslava había ofrecido a Barbieri una de sus *Lamentaciones* y una más sencilla *Salve*, pero en vista de la dificultad que presentaban otras obras previstas para el programa, el director optó por volver al citado motete. La misma pieza se interpretó nuevamente en el cuarto concierto, esta vez en presencia de la Reina, con igual resultado. En el quinto concierto se cantó por fin una de las *Lamentaciones* de Eslava, concretamente la tercera de Miércoles Santo a cuatro voces y orquesta (CPE-425), siendo pasablemente recibida<sup>272</sup>. Para el último concierto, Barbieri recurrió de nuevo al motete de Eslava, pero esta vez mal cantado por un coro falto de casi la mitad de sus integrantes y previsiblemente recibido con escasos aplausos [414].

Económicamente, los *Conciertos Sacros* resultaron ser un negocio redondo para el empresario Salas, aunque al parecer algo menor de lo esperado. Se recaudó un total bruto de 133.565 reales. Tal como se había acordado, la décima parte (13.356 reales y 50 céntimos) fue entregada al Gobernador de Madrid en concepto de donación «a los pobres de Madrid». El beneficio neto para Salas lo calculó Barbieri entre 20.000 y 30.000 reales [414][415]. Los astronómicos costes de producción —incluidos los más de 13.000 reales invertidos en artículos de joyería regalados a algunos de los participantes más notables (Eslava excluido, seguramente por su condición de sacerdote) — sumaron, pues, entre los 90.000 y 100.000 reales.

---

<sup>272</sup> Barbieri describió la interpretación en los siguientes términos: «Salió bien, aunque un poco indecisa y gustó, siendo aplaudida, aunque no mucho». El mismo Eslava, en una carta enviada a Barbieri el día siguiente comentaba a este mismo respecto [415]:

«Aunque mi lamentación no ha hecho gran fortuna para la generalidad del público, yo he quedado satisfecho de la buena ejecución debida principalmente a Vd., que agradezco tanto más cuanto mayor ha sido el nº de piezas nuevas que en pocos días ha tenido que preparar.»

En cuanto a la acogida del público en general a los *Conciertos Sacros*, podría describirse como una mezcla de entusiasmo y perplejidad ante un «género de música muy difícil de hacer comprender»<sup>273</sup> [373]. Por otra parte, es interesante leer la valoración que hace de los conciertos retrospectivamente el mismo Barbieri en sus apuntes [414]:

«Los resultados artísticos de esta novedad musical para Madrid han sido muy buenos, si se atiende a que con ella se han despertado en los artistas y en el público la afición a escuchar y a apreciar las buenas obras líricas del género religioso, fuera del sitio para que están escritas. Ciertamente es que la ejecución ha dejado algo que desear, pero en esto mismo se patentiza que si con tan breve plazo y con elementos heterogéneos se ha logrado hacer lo que ha visto el público, cuando en otros años se preparen con tiempo los conciertos, indudablemente se obtendrán mucho mejores resultados para el arte músico que en España es susceptible de elevarse a la altura que está en los países extranjeros donde más hayan logrado adelantar. Consideramos pues esto como un ensayo afortunado, y esperamos que el entusiasmo de los artistas producirá en lo sucesivo los resultados más satisfactorios.»

Un aspecto notable de este comentario es que Barbieri parece referirse a los conciertos como exclusivamente dedicados a la música sacra, cuando la realidad es que sólo aproximadamente la mitad del repertorio interpretado podría

---

<sup>273</sup> Palabras textuales de Francisco Salas en una carta enviada a Francisco Barbieri tras la conclusión de los *Conciertos Sacros* [414]. La música era desconocida o por lo menos inusual incluso para los mismos músicos; a este respecto relata Barbieri en 1882, en una carta al director del periódico madrileño *La Correspondencia Musical* [419], una graciosa anécdota según la cual «(...) cuando en el año 1859 empecé á ensayar el andante de la célebre sinfonía en do menor de Beethoven (*la nº 5, Op. 67*), pregunté á uno de los más ilustres profesores de mi orquesta: “¿Qué te ha parecido este andante?” y me contestó: “Me parece que dura más que un par de botas.» Aunque Barbieri se equivoca en la fecha —la anécdota seguramente debió ocurrir en 1864 [414]— el argumento queda bastante claro. La reacción es similar a la observada durante los extraordinarios conciertos de Óscar de la Cinna en 1855-1856, descritos al comienzo de este Capítulo.

considerarse sacro y que en la programación, la ópera estuvo más que generosamente representada. Salas y Barbieri no cumplieron por lo tanto estrictamente con lo estipulado en la instancia original al Gobierno. Pero lo más importante, como relata Barbieri, fue el precedente que estos conciertos supusieron de cara a la apertura del público español, por fin, y tras un gran retraso, a la música de concierto.

Es también importante hacer constar, por otra parte, el hecho de que Madrid no fue la única ciudad española en esos momentos en la que se experimentaba con el concepto de conciertos públicos. En Barcelona, por ejemplo, los *Bailes-Concierto* estivales de los Jardines de Euterpe —un espacio al aire libre para el entretenimiento público— fueron la génesis entre 1858 y 1861 de modestos conciertos sinfónico-corales patrocinados por la *Sociedad Musical Euterpe*, liderada por el director, compositor y político catalán Josep Anselm Clavé i Camps (1824-1874) [420][421]. Clavé jugaría un papel fundamental en la creación de sociedades populares de música en España.

#### La música de concierto en Madrid entre 1860 y 1870

Tras su éxito inicial, los *Conciertos Sacros* madrileños volverían a tener lugar en 1860 (6 conciertos), 1861 (5) y 1862 (1), pero no en Teatro de la Zarzuela, sino en el Teatro Real, y no a cargo de Barbieri, sino del director artístico del Teatro Real, Juan (Johann) Daniel Skoczupole (1811-1877) [414][422]. Este cambio puede haber sido debido a las disensiones de Francisco Barbieri con sus socios en el Teatro de la Zarzuela, que culminaron con la venta por Barbieri en 1859 de su participación en la sociedad del Teatro y su ruptura a nivel personal con Joaquín Gaztambide y Francisco Salas [418]. La programación de los *Conciertos Sacros* del Real siguió con algo menos de entusiasmo las pautas de la serie original, combinando música de concierto (incluyendo por primera vez, el 24 de febrero de 1860, fragmentos de la Sinfonía n.º3 Op. 55 «*Eroica*», de Beethoven), números operísticos de dudosa devoción religiosa y una clara preponderancia de la música de Rossini, siempre encabezada, como no, por su popular *Stabat Mater*. De Eslava se interpretó muy poco —sólo se han encontrado referencias a un fragmento de su entonces recién compuesta *Misa de Difuntos* y el ya bien conocido motete a cappella *Bone Pastor*,

ambas obras incluidas en conciertos de la temporada de 1861. En una carta de Eslava a Barbieri, Hilarión indica que también se habría ejecutado durante estos conciertos otro de sus motetes eucarísticos, *O! Sacrum convivium* (el primero de los motetes en la serie CPE-369 en la que también figura *Bone Pastor*), pero «tan despacio y tan mal que no hizo efecto alguno, siendo tal vez el que yo mas estimo» [224]. Algunos críticos comentaron que, en comparación con los conciertos del Teatro de la Zarzuela, los del Teatro Real carecieron de lustre, ofreciendo una escasa variedad en su programación, limitándose los medios artísticos sin ir más allá de los habituales de las producciones del propio Teatro y haciendo muestra en general de un escaso interés en la escenografía e incluso en el desempeño de muchas de las obras [423][424].

La temporada de *Conciertos Sacros* del Teatro Real de 1862 quedó en un solo concierto; un segundo concierto fue cancelado a último momento por indisposición de uno de los solistas principales, y no se hizo nada más. Mientras tanto, la junta directiva de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos había acordado en febrero de 1862 retomar la idea de ofrecer conciertos con mayor regularidad, comenzando durante la temporada de Cuaresma con una serie consistente en tres matinés y una velada, todas las actuaciones en domingo, en el Salón de Conservatorio, con entradas asequibles por suscripción. A Gaztambide se le ofreció, y éste aceptó, el puesto de director<sup>274</sup>. La noticia fue recibida con considerable expectación por la prensa y el público, interés que se vio reflejado en un inusitado número de suscripciones. Los conciertos tuvieron lugar los días 23 y 30 de marzo, y 6 y 12 de abril de 1862 [22][373][425][426].

En cuanto a programación, la fórmula que se siguió para estos conciertos fue la misma que se había usado en 1859,

---

<sup>274</sup> La decisión de realizar los conciertos de Cuaresma, según relata el cronista Antonio Peña y Goñi basándose en el *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* de 1861-1862, había sido tomada siguiendo la recomendación de una comisión ejecutiva formada por Rafael Hernando, José Inzenga e Hilarión Eslava a iniciativa de la junta directiva de la *Sociedad*. La elección de director puede haber recaído en Joaquín Gaztambide por encontrarse Barbieri por esas fechas en París. Gaztambide era de todas formas considerado un excelente director.

combinando obras sinfónicas, corales y actuaciones solistas, incluyendo en todos los conciertos fragmentos del indispensable *Stabat Mater* de Rossini. Entre los estrenos más notables de compositores europeos destacan selecciones del oratorio de Haydn *Die Schöpfung* («La Creación»), del Trio (piano, violín y violoncello) No. 1 en Re menor Op. 49 de Mendelssohn y de la Sonata para violín y piano No. 9 en La mayor Op. 47 («*Kreutzer*») de Beethoven, siendo especialmente felicitados por la crítica en estas dos últimas obras el violinista Jesús de Monasterio y el pianista Juan María Guelbenzu. A Eslava se le otorgó el privilegio de ser el único compositor español representado en los conciertos, interpretándose partes de su *Misa de Difuntos*, la *Fantasia Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Dividida en Tres Pequeños Cuadros* para órgano<sup>275</sup> y el motete a capella *Jesu, dulcis memoria*, obra que forma parte de la misma colección (CPE-369) en la que también se encuentra *Bone Pastor* [373][424][426].

Los conciertos de Cuaresma de 1862 fueron un éxito rotundo de público y de la mayoría de la crítica [373][424][427]<sup>276</sup>. Para Gaztambide personalmente, supusieron asimismo su consagración definitiva como director de orquesta. En una

---

<sup>275</sup> Esta obra, previamente citada, fue compuesta en 1857 para el estreno del nuevo órgano de la Catedral de Murcia, en cuyo diseño participó Eslava (Capítulo IX). La interpretación en esta ocasión corrió a cargo de Ignacio Ovejero.

<sup>276</sup> La referencia [427] es especialmente interesante porque además de un extenso (y laudatorio) análisis de los *Conciertos Sacros* del Conservatorio de 1862, Emilio Arrieta, célebre compositor, catedrático de Composición y futuro director del Conservatorio, da a conocer algunas de sus opiniones sobre el estado de la música de concierto. Arrieta comienza su artículo con una larga disquisición sobre lo que él llama *música del porvenir*; en particular, la producción del compositor alemán Richard Wagner (1813-1883), al que Arrieta no duda en castigar, como lo hicieron también frecuentemente otros de sus coetáneos españoles. Comparando bastante desfavorablemente la música de Wagner con la de sus predecesores germano-austriacos e italianos, Arrieta se ceba especialmente en la ópera *Tannhäuser* (WWV 70, 1845), calificándola de ser «de forma monstruosa, de armonización enmarañada, de instrumentación rebuscada, y de cantos.... que descalabran y atormentan el alma del infeliz que los oye.» Eslava probablemente habría coincidido con Arrieta en esta opinión.

reseña publicada en el periódico conservador de Madrid *La España*, el escritor y crítico musical José María de Goizueta (1816-1884) calificaba a Gaztambide como «uno de los mejores directores de Europa» y hablaba de un público que «acudió al primer concierto por curiosidad; al segundo, porque el primero le pareció bueno; al tercero, porque empezaba ya a formarse el gusto; al cuarto, con sentimiento de que fuese el último»<sup>277</sup>. El éxito fue también material: los conciertos aportaron un beneficio de 11.902 reales, el 43 por ciento de los ingresos de la *Sociedad* para ese año [426].

En junio tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela un concierto extraordinario patrocinado por la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* a beneficio de una recién creada (aunque todavía no formalizada) *Sociedad Española de Conciertos* encabezada por Gaztambide. El concierto, que contó con asistencia de los Reyes y un nutrido público, incluyó en su programación, como de costumbre, obras de diversa índole entre las que figuró un motete a cappella de Eslava, posiblemente *Panis Angelicus*, otra de las obras de la colección de seis motetes eucarísticos recogidos en CPE-369 [224][426][428]. El evento tuvo un gran éxito. Fortalecida por este triunfo, la *Sociedad de Conciertos* quedó formalmente establecida en octubre de ese mismo año, con el influyente José de Salamanca como presidente, Joaquín Gaztambide como director, Jesús de Monasterio como vicedirector, el profesor de flauta del Conservatorio Pedro Sarmiento y Verdejo (1818-1882) como secretario y Francisco Barbieri como maestro-director de la parte vocal [429].

A la *Sociedad de Conciertos* de Gaztambide siguió la formación en noviembre de 1862 de la *Sociedad de Cuartetos*, creada con el propósito de «dar a conocer a un público limitado la música clásica, acostumbrándolo a sus bellezas y formando su educación, presentando como modelos las obras monumentales de los grandes maestros del arte» [430]. La creación de esta prestigiosa e influyente asociación corrió a cargo de Jesús de Monasterio, con la ayuda de su antiguo tutor, Basilio Montoya y el apoyo, entre otros, de Juan María

---

<sup>277</sup> Comentarios copiados de la monografía de Ramón Sobrino [425]. El original del aquí citado número de *La España* existente en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España –la única versión digital encontrada– está dañado y le falta el artículo de Goizueta.

Guelbenzu. El primer concierto de la *Sociedad de Cuartetos* fue el 1 de febrero de 1863. Sus actuaciones se iban a prolongar ininterrumpidamente durante más de tres décadas; el último concierto tuvo lugar en 1894. Por la correspondencia entre Eslava y Monasterio se sabe que Hilarión fue un asiduo asistente a las primeras temporadas de esta asociación y uno de sus más incondicionales entusiastas [431]. Se habló también en esos momentos de formar una sociedad coral, pero la propuesta no parece haber prosperado [432].

Con la creación de su *Sociedad de Conciertos*, Gaztambide pretendió repetir en 1863 los conciertos cuaresmales, esta vez prescindiendo del patrocinio de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Sus planes, sin embargo, se vinieron abajo por una pública y agria disputa en la que se vieron involucrados las empresas y los empleados del Teatro Real y del Teatro de la Zarzuela, local este último en el que, como se recordará, Gaztambide era consocio. El conflicto no sólo dio al traste con la posibilidad de realizar los conciertos previstos, sino que condujo además a la disolución de la *Sociedad de Conciertos* al dimitir la mayoría de sus miembros músicos en señal de protesta. Al mismo tiempo que sucedían estos acontecimientos, la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* buscaba organizar una serie más sencilla de eventos consistente en recitales de música coral con actuación de instrumentos de viento y órgano, con Barbieri al frente, iniciativa que tampoco llegó a prosperar<sup>278</sup> [22].

La situación afortunadamente fue muy distinta el año siguiente. La nueva serie de *Conciertos Sacros* se anunció como una continuación de los conciertos de 1862, esta vez firmemente bajo el patrocinio de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. La serie de cuatro conciertos celebrados

---

<sup>278</sup> Entre las cartas de Eslava a Barbieri depositadas en la Biblioteca Nacional de España [222], se conserva una misiva con fecha de 21 de enero de 1863 en la que Eslava felicita a Barbieri por la organización de una inminente (pero a la postre suspendida) segunda serie de *Conciertos Sacros* y le desea «que sea en ella mas feliz que en la 1ª» (refiriéndose a los conciertos de 1859), añadiendo que no se había podido dedicar apenas a la composición y que, debido a su carga de trabajo, no se encontraba en condiciones en esos momentos de componer nada nuevo.



en el Gran Salón de Conservatorio entre el 28 de febrero y el 19 de marzo bajo la dirección de Jesús de Monasterio (a cargo de la orquesta) y Francisco Barbieri (coros) fue recibida con gran entusiasmo. La programación fue bastante similar a la de anteriores series, figurando fragmentos de música de concierto (Haydn, Beethoven, Weber —casi todas ya conocidas por el público) y de ópera, así como diversas actuaciones de solistas. La excepción más notable fue el estreno madrileño de música de Richard Wagner, concretamente la entonces titulada «marcha triunfal» para coro y orquesta de la ópera *Tannhäuser*<sup>279</sup> interpretada en el tercer concierto. La obra fue recibida clamorosamente por el público madrileño, y (como era de esperar) con opiniones de todos los gustos por parte de la crítica [373][435][436].

La música de Hilarión Eslava estuvo generosamente representada en los cuatro conciertos, estrenándose con gran éxito en el primer concierto dos nuevas obras de su pluma: El solo de tiple con obligado de corno inglés sobre *O quam tristis et afflicta*, de la plegaria *Stabat Mater*<sup>280</sup> (CPE-345) y la *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso el Sabio* para contralto,

---

<sup>279</sup> Aunque se han sugerido otras posibilidades [373], lo más lógico, con fundamento en el título y en las escuetas descripciones que se hacen de esta composición en la prensa, es que se tratara de la emblemática *Gran Marcha* del segundo acto, Escena IV de la ópera. Esta obra había previamente figurado en la programación anticipada de la *Sociedad de Conciertos* de 1863 [433], la cual, como se ha visto, no se llegó a realizar. Es también probable que se fuera este el mismo fragmento que se había ya estado interpretando en Barcelona con gran éxito desde el verano de 1862 en los recitales de la *Sociedad Musical Euterpe* [434].

<sup>280</sup> Se trata probablemente de la segunda estrofa, «*O quam tristis et afflicta / fuit illa benedicta / Mater unigeniti / quæ mærebat et dolebat / et tremebat, cum videbat / nati pænas incliti*» («¡Oh, cuán triste, o cuán aflicta / se vio la Madre bendita / de tantos tormentos llena, / cuando triste contemplaba / y dolorosa miraba / del Hijo amado la pena!», en la célebre traducción poética de Lope de Vega [437]). Esta obra de Eslava no se ha hallado todavía. Existe un *Stabat Mater abreviado a ocho voces con orquesta* (CPE-378) de Eslava impreso por su sobrino Bonifacio, pero no parece haber ninguna relación (aparte del tema) entre esa composición y la estrenada en los *Conciertos Sacros* de 1864.

coro de voces blancas y gran orquesta<sup>281</sup> (CPE-344). La primera de estas obras fue interpretada por la soprano y compositora Agustina de Lanuza, junto con Antonio Romero, corno inglés. En la segunda actuó como solista la joven contralto conquense Arsenia Velasco (1845-1874). Las dos cantantes cursaron estudios en el Real Conservatorio de Madrid siendo Eslava profesor de Composición. En la detallada crítica del segundo concierto publicada por el diario *El Contemporáneo*, su autor alabó largamente ambas obras, concluyendo su comentario sobre la *Cantiga* con las siguientes palabras [438]:

«La ejecución fué admirable, produciendo el coro de niños un delicioso efecto. La señorita doña Arsenia Velasco, discípula del Conservatorio, demostró sus grandes facultades, que fecundadas por el estudio y ayudadas por el feliz instinto artístico que manifiesta, le aseguran un brillante porvenir. La composición fué repetida y colmada de aplausos.»

En el segundo concierto, además de la *Cantiga*, se interpretó una *Plegaria para tiple con obligado de violoncello*<sup>282</sup>, interpretada por la soprano (y eminente poetisa y escritora)

---

<sup>281</sup> En realidad se trata de los primeros versos de la *Cantiga* número 13 (¿trocada en 14 por error o quizá por superstición?), «*Assi como Jesu-Cristo...*». Las *Cantigas de Santa María* son una colección de 247 composiciones en lengua galaicoportuguesa y notación mensural en honor a la Virgen María que narran milagros sucedidos gracias a la intervención de la Virgen (algunos de ellos, desafortunadamente, con una temática violentamente antisemita) o constituyen devotas plegarias de alabanza a la figura de María. La autoría de las *Cantigas* se atribuye, al menos parcialmente, al rey castellano Alfonso X el Sabio (1252-1284,) y la fecha probable de composición a los años 1270-1282. Las *Cantigas*, una de las obras literarias más importantes de la España medieval, han llegado hasta nuestros días gracias a su conservación en cuatro códices manuscritos, varios de ellos exquisitamente iluminados: dos conservados en el Monasterio de El Escorial, otro en la Catedral de Toledo (hasta 1869; en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España en Madrid —probablemente el utilizado por Eslava), y el cuarto en Florencia. La *Cantiga* número 13 narra la historia de un ladrón que es salvado de morir en la horca gracias a su devoción por María.

<sup>282</sup> Probablemente la *Pregheira en Sol menor* («*Se pietà se vostra grazia...*», CPE-372), obra aún no hallada.

Elisa de Luxán (o Luján, 1833-1899), acompañada por Antonio Campos. Tras este concierto, el crítico de los periódicos conservadores y monárquicos *La España* y *La Época*, José María de Goizueta, hizo la atrevida sugerencia de que, careciendo España en esos momentos de un himno nacional reconocido, debería considerarse la *Cantiga* parafraseada de Eslava como favorable candidato, tratándose de una obra con las características musicales y el linaje (Alfonso X el Sabio) idóneos para tal función [439]. La réplica del bando progresista fue inmediata y contundente: Al día siguiente, desde la tribuna del diario liberal progresista *La Iberia*, su anónimo crítico de teatros ridiculizaba la idea, recordando sarcásticamente a los lectores que la *Cantiga* de Eslava, a pesar de su incuestionable mérito musical, tenía como tema la redención de un *ladrón*. Añadía que el *Himno de Riego* (himno progresista y futuro himno republicano español) cumplía ya a la perfección la función de himno nacional, concluyendo con la calificación de la propuesta de Goizueta como un «delirio» [440]. La cuestión del himno nacional fue un tema polémico recurrente hasta ya avanzado el siglo XX, y lo es en cierta medida incluso aún hoy<sup>283</sup>. De cualquier modo, la obra de Eslava siguió gustando y fue interpretada con igual entusiasmo en los dos conciertos siguientes.

Dado el éxito alcanzado por los conciertos de Cuaresma, la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* comenzó a plantearse la posibilidad de ofrecer conciertos similares a lo largo de todo el año. Un buen augurio fue la petición expresa de los Reyes a la junta directiva de la *Sociedad* de concedérseles la oportunidad de escuchar «las composiciones que mayormente habían gustado en los conciertos anteriores y muy particularmente la cantiga del Rey D. Alfonso el Sabio, magistralmente perifraseda [*sic*] por D. Hilarión Eslava» [441]. El concierto extraordinario resultante, celebrado el 3 de abril de 1864, recibió, como los conciertos que lo precedieron, unánime aprobación.

---

<sup>283</sup> Como evidencia de ello, el actual himno, basado en la llamada *Marcha granadera* (usada ya con anterioridad a su primera publicación en 1761), carece todavía de letra oficial. En este controvertido tema volvería Eslava a verse indirectamente involucrado en 1870 (ver próximo Capítulo).

Otro acontecimiento favorable dos meses más tarde fue la apertura de un gran jardín de recreo popular llamado «Campos Elíseos», inspirado por los barceloneses Jardines de Euterpe y Campos Elíseos, estos últimos abiertos en 1853 y sede de los conciertos de la *Sociedad Musical Euterpe* desde 1861. A la vez parque de atracciones, zona ajardinada y área de esparcimiento social y cultural, los hoy desaparecidos Campos Elíseos madrileños contaron con un zoológico, una placita de toros, café y restaurante, una sala de conciertos (consistente en una rotonda cubierta por una enorme carpa, con un aforo de hasta 6.000), un salón de baile y, en el centro, un pequeño teatro de ópera, el Teatro Rossini [373][420][442]. A su inauguración, la empresa de los Campos Elíseos y la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* firmaron un acuerdo por el cual la *Sociedad Artístico-Musical* comprometía a sus miembros a formar una temporada de conciertos estivales a imitación de los conciertos de Josep Anselm Clavé en Barcelona y de los *Concerts Populaires* establecidos en 1861 en París por Jules Pasdeloup (1819-1887). En esta primera temporada de los Campos Elíseos (1864), Francisco Barbieri dirigió un total de 18 conciertos. En 1865 sería el turno de Joaquín Gaztambide, con nada menos que 20 conciertos, iniciándose a una larga tradición de conciertos estivales, primero en los Campos Elíseos y más adelante en otros puntos de la ciudad. Los eventos cumplían el doble propósito de beneficiar la explotación de estos espacios y hacer la música de concierto más asequible a los madrileños. Aunque no se han conservado muchos detalles sobre la programación de las temporadas de los Campos Elíseos, la información encontrada parece indicar una lógica preferencia por oberturas operísticas, música de baile y, en general, «obras sencillas», evitando en lo posible música del repertorio sinfónico «culto», más corriente en los teatros<sup>284</sup> [373][420][426].

---

<sup>284</sup> No se ha podido determinar tampoco hasta qué punto pueden haberse interpretado obras de Eslava en los Campos Elíseos, pero temáticamente, la noción parece algo dudosa. Esta hipótesis la confirma el mismo Eslava, quien en una carta con fecha de 3 de agosto de 1864, respondiendo a una oferta de Barbieri, comenta, con una graciosa coletilla [224]:

«(...) El género religioso á que pertenece la Cántiga me parece algo desventajoso para ejecutarse con buen éxito en los Campos

En 1865, la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* volvió a organizar en el Gran Salón del Conservatorio cuatro conciertos de Cuaresma, del 17 de marzo al 8 de abril, a cargo nuevamente del tándem Monasterio-Barbieri. La fórmula volvió a dar resultados muy favorables. Entre las novedades más destacadas de esta serie aparecen el motete de Cuaresma *O vos omnes*<sup>285</sup> del gran compositor del polifonismo español siglo XVI Cristóbal de Morales, la obertura *Egmont* Op. 84 y el tercer movimiento de la Sinfonía nº6 («Pastoral», Op. 68) de Beethoven y la obertura de *Die Zauberflöte* («La flauta mágica», K. 620) de Mozart. Hilarión Eslava volvió a estar ampliamente representado, con una nueva versión de la antifona del *Miserere, Christus factus est*<sup>286</sup> y el motete a cappella *Ecce panis angelorum*<sup>287</sup>, así como un arreglo suyo en colaboración con Barbieri del original y gracioso «villancico asturiano» *Benedicamus benedico* de Matías Juan de Veana (1656-1705)<sup>288</sup>.

---

Elíseos; pero si V., que está dotado de muy buen instinto artístico, cree que podrá tener buen efecto, no tengo inconveniente en que se ejecute con las modificaciones que me indica ó las que crea necesarias en vista de los ensayos.

»Agradezco á V. mucho la invitación que me hace para componer algo nuevo; pero 32 grados de calor son poco favorables á la inspiración.»

<sup>285</sup> El motete está basado en el responsorio con el íncipit «*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte*» («Oh, hombres que transitáis por el camino, atended y ved»). Eslava incluyó esta obra en el primer volumen de su *Lira Sacro-Hispana*, y es más que probable que influyera en la decisión de hacerla parte del programa de conciertos aquí referidos.

<sup>286</sup> Íncipit «*Christus factus est pro nobis obediens / usque ad mortem, mortem autem crucis*» («Cristo se hizo obediente por nosotros / hasta la muerte; precisamente la muerte en la cruz»). Se trata probablemente de la versión a cuatro voces (SATB) y orquesta de Eslava inventariada bajo CPE-353.

<sup>287</sup> Parte de la serie de motetes ya citada, CPE-369.

<sup>288</sup> Esta pequeña joya musical la incluyó Eslava en el tercer volumen de su *Lira*. Se trata de un villancico de Navidad escrito por Veana en castellano y asturiano en el que se relata un divertido diálogo entre dos sacristanes asturianos. El arreglo de Eslava y Barbieri (CPE-405/31) comienza con una breve introducción al órgano añadida por Eslava en la que se imita el

Al mismo tiempo que Gaztambide oficiaba en los conciertos de verano de 1865 en los Campos Elíseos, el cornetista y director de orquesta francés Jean-Baptiste Arban (1825-1889) dirigía también con gran éxito una serie de 17 conciertos instrumentales en el recientemente estrenado Circo del Príncipe Alfonso<sup>289</sup>, siguiendo las mismas pautas [443]. El sinfonismo irrumpía por fin con fuerza en Madrid.

A comienzos de 1866, se empezó a percibir un cambio de estrategia en la gestión de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. A diferencia de años anteriores, la junta directiva no organizó una temporada de conciertos de Cuaresma (en el *Anuario* de la *Sociedad* correspondiente a 1855-56 se aducen como motivo «diversas causas», que quedan sin especificar). Parece comenzar en esos momentos una transición a un modelo de financiación de la *Sociedad* en el que los ingresos —aparte de las contribuciones obligatorias de los socios— comenzaron a buscarse en conciertos benéficos puntuales organizados por grupos de artistas actuando por cuenta propia o en aportaciones de asociaciones afines, como la *Sociedad de Cuartetos* [445]. Por diseño o por necesidad, la misión divulgadora quedó relegada a un segundo término o simplemente dejó de funcionar<sup>290</sup>.

---

sonido de una gaita asturiana. El crítico José María de Goizueta comentó tras escuchar la pieza que «(...) no hemos oído nada tan original ni caprichoso como el villancico en cuestión», añadiendo que «hízose repetir entre los aplausos y algazara del público que lo escuchó con verdadero placer.» [443]

<sup>289</sup> Este local, también llamado Circo de Rivas, fue construido por el banquero y empresario Simón de las Rivas y Ubieta (1824-?) en 1863 en el Paseo de Recoletos de Madrid para espectáculos circenses, siendo alternados entre 1865 y 1870 con recitales de música instrumental. En 1870 el local fue sustancialmente renovado, con la adición de un escenario y un gran almacén, pasando a convertirse exclusivamente en establecimiento teatral bajo el nombre de Teatro del Príncipe Alfonso o Teatro y Circo de Madrid. Fue derribado en 1898 [444].

<sup>290</sup> Ejemplo de ello fue una serie de tres *Conciertos Históricos* prevista para marzo de 1868 con el propósito de dar a conocer música española compuesta entre los siglos XIII y XVII [446]. La serie constituía el primer intento desde 1864 por parte de la *Sociedad* de reasumir la tradición de los conciertos de Cuaresma en el Conservatorio. Pero por fin, los

Por fortuna, este vacío lo iba a llenar con creces una nueva *Sociedad de Conciertos*, bajo la dirección esta vez por Francisco Barbieri, y con un éxito y longevidad que fácilmente iban a superar el fallido intento de Joaquín Gaztambide cuatro años antes.

Como señala en sus memorias Peña y Goñi, la *Sociedad de Conciertos*, fundada —más que creada— por Barbieri, encontró sus cimientos y logró prosperar gracias «al calor de la *Sociedad de Socorros Mutuos*, primera corporación que logró unir á los profesores en Sociedad» [22] y, sin duda alguna, al tesón y a la capacidad organizativa de su fundador. La nueva asociación quedó constituida en abril de 1866, aprobándose sus primeros reglamentos en mayo de 1867. Su propósito era el de crear una formación estable de músicos profesionales capaz de ejecutar dos temporadas de concierto anuales, una en primavera y la segunda durante el verano, dedicadas a la música sinfónica. En sus primeras andaduras, la *Sociedad de Conciertos* fue dirigida por Barbieri (1866-1868), Gaztambide (verano de 1868) y Monasterio (1869-1876, en las temporadas de primavera). La *Sociedad de Conciertos* perduró hasta 1903, alcanzando a convertirse en el referente más importante de la música de concierto en España durante el siglo XIX<sup>291</sup>.

La extraordinaria labor de difusión de la *Sociedad de Conciertos* puede apreciarse en el resumen que se ofrece a continuación, ilustrando la actividad y los estrenos más destacados desde su fundación hasta el año 1870. Como nota explicativa, el resumen está basado principalmente en la crónica de José María Provanza de 1872 [449] y diversas reseñas aparecidas en la prensa contemporánea, demasiado

---

*Conciertos Históricos* no se llevaron a cabo «a causa de dificultades con que ha tropezado la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.» [447]

<sup>291</sup> La historia de la *Sociedad de Conciertos* ha sido tema de detallado análisis y no es tratada aquí más que de forma somera y circunscrita a sus comienzos, con objeto de ilustrar su relevancia en el mundo musical del que fue parte Eslava hasta su muerte en 1878. Para estudios en mayor profundidad sobre el establecimiento y desarrollo de esta asociación y su significativa influencia en el avance de la música de concierto en España, véanse, por ejemplo, [22][418] y [448].

numerosas para citarlas aquí individualmente. La determinación de «Estrenos más significativos» es forzosamente arbitraria, condicionada por lo que actualmente y en opinión de este autor podrían considerarse compositores y obras influyentes en el repertorio sinfónico, o especialmente impactantes en la historia de la música de concierto en España en el siglo XIX. Con respecto a la programación de los conciertos de verano (junio-septiembre), habitualmente y de por sí más «ligera» y repetitiva que la de los conciertos de las temporadas de primavera, los datos encontrados en la prensa del momento suelen ser por lo general muy escuetos, debiéndose a ello la escasa información que aquí se cita.



Año	Fechas	Número de Conciertos	Director	Local	Estrenos más significativos
1866	16-22 abril	2	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Sinfonía nº7 Op. 92 Beethoven, completa
	16 julio - 15 septiembre	22	Barbieri	Jardín de Apolo o de Price	
	23 septiembre	1	Barbieri	Teatro del Circo	
1867	10 marzo - 30 abril	10	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Sinfonía nº5 Op. 67 Beethoven, completa Sinfonía nº6 Op. 68 Beethoven (" <i>Pastoral</i> "), completa Sinfonía nº8 Op. 93 Beethoven, <i>Allegro scherzando</i> Sinfonía nº4 Op. Post. 90 (" <i>Italiana</i> ") Mendelssohn, completa Oratorio <i>Messiah</i> de G.F. Handel, arr. Mozart K. 572, " <i>Halleluja</i> "
	8 junio - 31 agosto	33	Barbieri	Campos Elíseos	Obertura del ballet <i>Las criaturas de Prometeo</i> Op. 43 Beethoven
	5 septiembre	1	Barbieri	Teatro de la Zarzuela	
	7 septiembre	1	Barbieri	Teatro Rossini	
	12 - 19 septiembre	4	Barbieri	Teatro de la Zarzuela	
1868	1 marzo - 13 abril	7	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Sinfonía nº3 Op. 55 (" <i>Eroica</i> ") Beethoven, completa Sinfonía nº100 (" <i>Militar</i> ") Haydn, completa Sinfonía nº3 Op. 56 (" <i>Escocesa</i> ") Mendelssohn, completa
	16 de junio - 27 agosto	28	Gaztambide	Campos Elíseos	Obertura de la ópera <i>Tannhäuser</i> WWV 70 Wagner
	1 - 13 septiembre	5	Gaztambide	Teatro de la Zarzuela	

Año	Fechas	Número de Conciertos	Director	Local	Estrenos más significativos
1869	18 abril - 20 mayo	8	Monasterio	Circo del Príncipe Alfonso	Sinfonía nº1 Marqués, completa Sinfonía nº41 K. 551 (" <i>Jupiter</i> ") Mozart, completa Sinfonía nº94 (" <i>La Sorpresa</i> ") Haydn, completa Obertura " <i>Leonora</i> " de la ópera <i>Fidelio</i> Op. 72 Beethoven Obertura " <i>Egmont</i> " de la música incidental Op. 84 Beethoven Obertura de la ópera <i>Lohengrin</i> WWV 75 Wagner
	26 junio - 18 septiembre	38	Skoczopole	Jardín del Buen Retiro	
1870	6 marzo - 30 abril	8	Monasterio	Teatro y Circo de Madrid	Sinfonía nº2 Marqués, completa Sinfonía nº4 Op. 60 Beethoven, completa Sinfonía en Mi bemol (prob. Nº39, K. 543) Mozart, completa <i>El sueño de una noche de verano</i> Op. 61 Mendelssohn, completa
	8 junio - 31 julio	17	Arban	Jardín del Buen Retiro	

Destaca en este resumen la transición a una programación menos fragmentaria y en la que, primero por Barbieri y por Monasterio después, se dieron por fin a conocer *íntegramente* en España las grandes obras sinfónicas del Romanticismo alemán de la primera mitad del siglo XIX, especialmente la mayoría de las sinfonías de Beethoven, tal como había estado haciendo en París François-Antoine Habeneck al frente de la *Société des concerts du Conservatoire*. Barbieri, Gaztambide y Monasterio se esforzaron también en incluir en lo posible obras sinfónicas de compositores españoles, pero no era este un campo muy desarrollado en esos momentos, y la mayoría de las obras estrenadas pasaron desapercibidas por el público. Una notable excepción fueron la primera y segunda sinfonías del compositor mallorquín Miguel Marqués y García (Miquel Marquès i García, 1843-1918), estrenadas con bastante éxito por la *Sociedad de Conciertos* a escasos meses de ser compuestas. Aunque poco escuchadas hoy, estas obras pueden ser dignamente consideradas el inicio formal del sinfonismo romántico español.

La única obra de Eslava de la que hay noticia en los programas de estos conciertos, conocidos popularmente en su comienzo como *Los conciertos de Barbieri*, entre 1866 y 1870 es el motete a cappella *Panis Angelicus*, interpretado en los dos conciertos de la temporada de primavera de 1866 [449]. El motivo de esta omisión hay que buscarlo principalmente en la decisión a comienzos de 1868 de la junta de la *Sociedad de Conciertos* de prescindir, por cuestiones económicas, del coro de alrededor de 80 cantantes con el que había contado en las dos primeras temporadas de primavera<sup>292</sup> [418]. El año anterior, Eslava, animado por Barbieri, había ofrecido componer obras sacras nuevas para los conciertos de la *Sociedad*, pero en una carta a Barbieri con fecha de 26 de diciembre de 1867, Hilarión se retractaba de su promesa aduciendo que no había «(...) hallado letra conveniente para hacer una pieza de las condiciones que debe tener, para que pueda figurar siquiera decentemente entre las bellísimas que V. hace ejecutar» [224]. Barbieri, con gran gentileza, había asimismo sugerido a Eslava, como alternativa, que escogiera

---

<sup>292</sup> Las agrupaciones corales no volverían a formar parte de un evento de la *Sociedad de Conciertos* hasta abril de 1882, con ocasión del estreno en Madrid la Sinfonía nº9 Op. 125 de Beethoven [22].

alguna pieza de entre su repertorio sacro para ser ejecutada en la siguiente temporada. En la misma carta, Hilarión, tras agradecerle la oferta, sugería la antífona coral *Christus factus est* (CPE-353), aunque recordando que se había ya cantado en 1865 en los conciertos de Cuaresma de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Pero con la decisión de la junta al mes siguiente de no contratar un coro, la idea de incluir música de Eslava tuvo que ser finalmente descartada. A partir de ese momento, y durante los años siguientes, la programación de la *Sociedad* fue exclusivamente instrumental. Para Francisco Barbieri, la ausencia de un repertorio vocal sería uno de los motivos de su dimisión como director de la *Sociedad de Conciertos*, hecha efectiva en mayo de 1868 [418]. Para Eslava, dado su escaso repertorio sinfónico y su decreciente producción creativa, todo esto supondría su ausencia en la apertura del público español a un género hasta entonces casi desconocido; una apertura, por otra parte, que conduciría a un entusiasmado Arrieta a exclamar [450]:

«¡ya no hay música sabia!, ó lo que es igual; que el público madrileño acoge con marcadas pruebas de simpatía esa música clásica con la cual se han connaturalizado otros pueblos, ó porque estaba en sus hábitos ó porque han ido pasando lenta y gradualmente por todas las esferas de una enseñanza que aquí se ha verificado en un instante.»

#### Hacia una educación musical popular: El orfeonismo

En 1819, el pedagogo francés Guillaume-Louis Bocquillon (conocido como Guillaume Wilhem, 1781-1842) había desarrollado un método propio para la enseñanza básica de canto que comenzó a ser utilizado en las escuelas elementales de París, siendo adaptado poco después para la instrucción musical de varones adultos, la mayoría pertenecientes a las clases artesanales y obreras de la capital francesa. En 1833, Wilhem organizó la primera reunión mensual de una sociedad coral fundada bajo estos principios a la que bautizó, en honor al poeta y músico de la mitología griega, Orfeo, con el nombre de *Orphéon*. El programa iniciado con el *Orphéon* se propagó con enorme rapidez por toda Francia; en 1859 contaba con más de 200 asociaciones afiliadas y miles de miembros en el país [451]. Escuelas de canto parecidas a la de Wilhem funcionaban también en otros puntos de Europa, destacando

como ejemplo el *Sing-Institut* (Instituto de canto) de Zurich, fundado en 1805 por el impresor musical y pedagogo suizo Hans Georg Nägeli (1773-1836). En países del centro y norte del continente europeo, estas instituciones eran reflejo de una rica tradición popular de música coral, plasmada desde comienzos del siglo XIX en sociedades corales como el *Berliner Liedertafel*, fundada en 1809 en la capital de Prusia por el compositor y pedagogo alemán Carl Friedrich Zelter (1758-1832).

En España, no había existido una tradición coral similar. Las sociedades corales y el *orfeonismo* se comenzaron a desarrollar durante la segunda mitad del siglo XIX, en la mayoría de los casos a partir de la propuesta educativa de Wilhem, aunque con matices diferentes. Simplificando un poco, este movimiento atendió en España, en diversa medida, a motivaciones—

- sociales (promover la educación y el bienestar de la clase obrera)<sup>293</sup>
- moralizadoras (proporcionar una actividad de ocio considerada *sana*)
- políticas (reunir a personas con ideas afines o ganar prosélitos)
- nacionalistas (principalmente en Cataluña y el País Vasco: crear una identidad cultural propia)
- divulgativas (dar a conocer la música y tradiciones populares) y
- artísticas (ofrecer al público un repertorio coral de calidad).

La primera asociación coral formalmente constituida en España fue la *Sociedad Coral La Fraternidad*, fundada en Barcelona en 1850 por Josep Anselm Clavé, organización que pasaría a convertirse en 1857 en la *Sociedad Coral Euterpe*, con un marcado carácter social y nacionalista, seguida por el *Orfeón Barcelonés* (1853) y un gran número de asociaciones corales repartidas por toda Cataluña. A éstas seguirían en la década siguiente, en otras partes de España, asociaciones como *La Armonía* de Bilbao y el *Orfeón Valenciano*, ambas

---

<sup>293</sup> Los beneficios de esta participación, sin embargo, se limitaban al sexo masculino; a las mujeres no se les permitió formar parte de sociedades corales en España hasta casi llegado el nuevo siglo.

establecidas en 1862, el *Orfeón Artístico Matritense*, fundado en 1864 y el *Orfeón Pamplonés*, en 1865 [452]-[454].

Aunque Eslava no parece haber tenido conocimiento en un principio de la labor de Clavé en Barcelona, fue ciertamente, como su colega catalán, un convencido promotor del asociacionismo a nivel local como medio de divulgación y educación musical popular. El concepto orfeonista de hecho encajaba a la perfección con la detallada propuesta que el mismo Hilarión había lanzado al gobierno desde su tribuna de la *Gaceta Musical de Madrid* a comienzos de 1855 en la que sugería la creación de escuelas de música populares ligadas a las capillas de música catedralicias y a asociaciones filantrópicas locales, bajo la protección y una común dirección técnica proporcionadas por el Real Conservatorio [328]. La propuesta, sin embargo, y como ya se ha visto, murió en la desidia oficial<sup>294</sup>.

Del activismo de Eslava y su entorno en pro de la educación musical se comenzó a tomar nota fuera de España. La reacción, cuando la hubo, fue positiva y, seguramente, bien intencionada, pero (como era de esperar) acompañada de un tono algo condescendiente y de escaso valor práctico. Ejemplo de ello es la siguiente reseña publicada a finales de 1855 por Marcel de Ris<sup>295</sup>, redactor-jefe de la revista oficial de la asociación fundada por Guillaume Wilhem, *L'Orphéon*, [456]:

«(...) *Puisque, dans le considérants qui précèdent leur demande, les artistes reconnaissent l'importance de la musique comme art civilisateur; puisqu'ils constatent l'existence, en Espagne, de tous les éléments nécessaires pour une régénération musicale du pays, nous croyons devoir leur recommander une mesure dont l'adoption amènerait chez eux les plus heureux résultats, ce serait la création d'une classe de chant choral populaire au conservatoire de Madrid.*

---

<sup>294</sup> Ver Capítulo IX.

<sup>295</sup> Marcel de Ris, seudónimo de Albert Tranchant, además de redactor-jefe de *L'Orphéon* fue un periodista político y dramaturgo francés, hoy apenas conocido [455].

»Si notre idée était appréciée par l'honorable et savant directeur de la Gaceta, nous nous empresserions de lui adresser tous les documents nécessaires à cette utile création.»<sup>296</sup>

Las «consideraciones» a las que se refiere Marcel de Ris son las recomendaciones presentadas en octubre de 1855 en la instancia dirigida al gobierno por un grupo de profesionales músicos encabezados por Eslava con relación a la creación de una ópera nacional [337]. Sorprende que fuera el tema de la ópera nacional y no el de la reforma de la educación musical anteriormente expuesto por Eslava el que diera lugar al artículo de *L'Orphéon*; quizá por desconocimiento por parte de Ris. En su respuesta, publicada poco después en la *Gaceta Musical de Madrid*, Hilarión se muestra agradecido, pero no muy interesado, e incluso algo pesimista (nótese el ambiguo «tratar algún día») [457]:

«(...) Nosotros damos las más espresivas gracias al entendido y bondadoso director del *L'Orpheon*, y aceptamos agradecidos sus ofrecimientos, para tratar algún día de secundar en España los esfuerzos de los que en Francia, Bélgica y Alemania trabajan con tanto fruto por popularizar el arte musical é influir de este modo en la moralización de la sociedad.»

Eslava no desestimaba enteramente la propuesta, pero era también perfectamente consciente de que solicitar la creación de una nueva enseñanza en un Conservatorio perennemente falto de medios era poco menos que una imposibilidad, y que, aunque se llevara a cabo, el beneficio de tal medida sería, en el mejor de los casos, muy limitado.

---

<sup>296</sup> «(...) Dado que en las consideraciones que anteceden a su solicitud, los artistas reconocen la importancia de la música como arte civilizador; puesto que constatan la existencia, en España, de todos los elementos necesarios para una regeneración musical del país, creemos que debemos recomendarles una medida cuya adopción les reportaría los más felices resultados, la cual sería la creación de una *clase de canto coral popular* en el conservatorio de Madrid.

»Si nuestra idea fuera apreciada por el honorable y docto director de la *Gaceta*, nos apresuraríamos a enviarle todos los documentos necesarios para tan útil creación.» (Trad. del autor)

Pocos años después, Eslava entró en contacto con el compositor catalán Francesc Vidal i Codina (1836-1916), fundador en 1860 del *Orfeón Leridano*<sup>297</sup> [458]. Vidal fue un fiel seguidor del modelo de Wilhem, dando a su asociación un énfasis más educativo que artístico, y buscando asimismo un mayor grado de colaboración con otras asociaciones españolas afines —apartándose con ello del tono más regionalista del movimiento claveriano. A encargo de Vidal y del *Orfeón Leridano*, Eslava compuso hacia 1863 una obra coral para voces masculinas solas con el título de *El amanecer* (CPE-355), basada en un poema de la escritora romántica ítalo-española Ángela Grassi (1823-1883). Esta obra gozó de gran popularidad en España entre las asociaciones corales y orfeones y se interpretó con frecuencia hasta ya entrado el siglo XX. Una obra inédita con parecida temática y construcción, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España, *El crepúsculo* (CPE-347), puede haber sido compuesta con un propósito similar.

Finalmente, el *Orfeón Pamplonés* merece aquí una especial mención por su conexión personal con Hilarión Eslava (más sobre esta conexión también en el próximo apartado). La asociación fue fundada a iniciativa del propietario de un almacén de música y de venta de pianos de Pamplona, Conrado García Pastor (1827-1890). El primer director del *Orfeón* fue Joaquín Maya Ecenarro (1838-1926) quien, contando con sólo 27 años y trabajando además como profesor en la Escuela Municipal de Música de Pamplona fue puesto a cargo de los 125 alumnos inscritos en la asociación en su primer año, la mayoría pertenecientes a la clase obrera de Pamplona y sus alrededores. Como subdirector se nombró a Mariano García Zalba, Maestro de Capilla en funciones de la Catedral de Pamplona y director de la Escuela Municipal. Siendo el *Método de Solfeo* de Eslava la técnica adoptada desde 1858 para la enseñanza básica de canto en la Escuela Municipal, el mismo texto pasó a ser naturalmente también el utilizado por el *Orfeón* [137][331]. No fue este el único nexo entre Eslava y el *Orfeón*. La estrecha amistad que mantenía Eslava con su amigo de infancia Mariano García y

---

<sup>297</sup> A comienzos del siglo XX, la asociación pasó a usar exclusivamente su nombre en catalán, *Orfeo Lleidatà*, denominación con la que se conoce en la actualidad.



posteriormente también con Conrado García (sin relación consanguínea con Mariano) se hace evidente en la carta enviada por Conrado a Hilarión a las pocas semanas de haberse fundado el *Orfeón*, por la que se ofrece a Eslava el nombramiento de Director honorario y Protector de la recién creada asociación<sup>298</sup> (*sic*):

«En la referida Ciudad de Pamplona, á 1<sup>a</sup> de Junio del año de 1865.

Reunidos los Srs. de la Comisión (...) se acordó nombrar Director y Socio honorario del Orfeón Pamplonés, á D. Hilarión Eslava, de Madrid, remitiéndole al efecto el nombramiento siguiente. =

Muy Sr. Mío y de toda nuestra consideración:

Desde el momento q. se trató de fundar en esta Ciudad el Orfeón Pamplonés, la comisión que tiene la honra de dirigirse à U. habrigaba el deseo de poder hacerlo cuando la Sociedad, formalmente constituida alcanzara la seguridad necesaria y empezara á dar los óptimos frutos que debían esperarse de los hijos de esta Prov<sup>a</sup>. Afortunadamente ese momento ha llegado y la Comisión Directiva, al mismo tiempo q. se complace en manifestarlo a U. tiene el honor de poner en su conocimiento que en sesión que ha celebrado en este día, ha acordado unánimemente nombrar á U. Director honorario y Señor protector del Orfeón Pamplonés (...) muy encarecidamente se digne aceptar este nombramiento y confía desde luego en que sí ha de hacerlo, y q. el ilustre q. tanta Gloria está dando á su país, será el mejor timbre á la vez que la mayor garantía para la prosperidad de esta naciente Sociedad = (Firmas de la Comisión)»

Eslava aceptó con agradecimiento este honor, brindando con su nombre un respetado patronazgo. Al año siguiente se sumaron al *Orfeón* como Socios de honor Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Juan María Guelbenzu y Dámaso Zabala. Nada de esto logró evitar, sin embargo, que el *Orfeón Pamplonés* original fuera disuelto en 1873 por dificultades

---

<sup>298</sup> Cita procedente del Libro 1º, *Documentos de gestión, actas y memorias* del Archivo del Orfeón Pamplonés, reproducida en [331], pág. 583.

económicas. Tras una abreviada reaparición (1881-1887), la asociación volvió a ser refundada en 1890, convirtiéndose con el paso de los años en el actual *Orfeón Pamplonés - Iruñeko Orfeoia* [454][459].

### Más que un maestro

A la labor ya mencionada de Hilarión Eslava como maestro y mentor de toda una generación de músicos en España, hay que añadir el incondicional y decisivo apoyo que brindó durante esta etapa de su vida a prometedores artistas músicos, proporcionándoles oportunidades para darse a conocer y para brillar en un mundo en el que no era fácil triunfar. Así, por ejemplo, se vio beneficiado un precoz violinista Pablo de Sarasate (1844-1908) cuando llegó a Madrid en 1854 a sus diez años<sup>299</sup>, dándole Eslava una amplia y elogiosa cobertura en la *Gaceta Musical de Madrid* y facilitándole recitales en el Conservatorio hasta su salida hacia París en 1856 como becado [2][460]. Ese había sido el caso también unos años antes con un joven Jesús de Monasterio, con quien, a juzgar por su correspondencia epistolar, Eslava mantuvo además durante el resto de su vida un trato casi paternal [461]. Pero el caso más significativo fue sin duda el del «descubrimiento» y la estrecha relación de Eslava con el gran tenor navarro Julián Gayarre.

Sebastián Julián Gayarre Garjón (conocido en su vida profesional como Julián Gayarre), nació en el pueblecito de Roncal / Erronkari (Navarra), en el valle del mismo nombre al pie de los Pirineos, el 9 de enero de 1844. De origen humilde, Julián en su niñez acabó solamente sus estudios primarios, poniéndose a trabajar a los 13 años como pastor, brevemente como empleado en una mercería de Pamplona y, a partir de los 16 años, como ayudante de herrero; este último oficio primero en la localidad de Lumbier / Irunberri (Navarra) y más adelante en Pamplona, en la fundición de Pinaquy y Sarvy<sup>300</sup>. Mientras tanto, su profunda afición a la música y su extraordinaria voz comenzaban ya a hacerse patentes. En marzo de 1865, a instancias de un amigo y compañero de

---

<sup>299</sup> Conocido entonces con su nombre de pila, Martín Sarasate.

<sup>300</sup> La empresa, una de las herrerías más importantes de Pamplona, perduró en la ciudad bajo diversos nombres hasta su cierre definitivo en el año 2006.

trabajo, Julián hizo una prueba de voz ante Conrado García y Joaquín Maya para unirse al recién creado *Orfeón Pamplonés*. Gayarre impresionó de tal modo a sus examinadores que le ofrecieron inmediatamente la posición de primer tenor del *Orfeón*. Gayarre comenzó su aprendizaje de solfeo con el método de Eslava en las clases nocturnas que ofrecía la asociación [462].

En verano de 1865, Hilarión Eslava viajó a Burlada, como hacía habitualmente en sus vacaciones estivales. Para el maestro, la primera mitad de ese año había sido de una actividad casi febril, especialmente en el Conservatorio, en donde había estado haciendo de Director en funciones y profesor de composición mientras ayudaba a organizar los conciertos de Cuaresma de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, además de sus tareas habituales en la Real Capilla. De paso por Pamplona, Eslava aprovechó para hacer una visita a sus amigos Conrado García y Joaquín Maya, con objeto de ponerse al día sobre las actividades del *Orfeón*, ocasión, probablemente, durante la cual surgió el tema de Gayarre y su innato talento [462]. A partir de aquí la historia de cómo se conocieron Gayarre y Eslava diverge según quién la cuenta<sup>301</sup>. Tomando elementos de las versiones atribuidas a Gayarre (en particular, la de Julio Enciso, [463], más fiable) y a Eslava [13], se puede construir una versión algo novelada pero no del todo inverosímil de los hechos:

Durante la primera entrevista de Eslava con García y Maya, se debieron hacer arreglos para que los miembros del *Orfeón* cantaran para el maestro, incluyéndose en el programa una pieza compuesta o arreglada por él. Tanto en los ensayos como en la presentación hecha por el *Orfeón*, la voz de Gayarre debió destacar hasta tal punto que Eslava le pidió a García que se citaran los tres en el almacén de pianos con la mayor prontitud posible para que Eslava tuviera oportunidad antes de regresar a Madrid de oír mejor a Gayarre («un diamante sin pulir», en supuestas palabras de Eslava) y de

---

<sup>301</sup> Existen relatos supuestamente narrados por Gayarre [463][464], Maya [465] y el mismo Eslava [13], todos recogidos por terceros, pero en cuyo contenido, por error, omisión, o sencillamente, el paso del tiempo, coinciden prácticamente sólo en que hubo un encuentro en Pamplona entre Gayarre y Eslava durante el verano de 1865 como resultado del cual Eslava hizo una valoración altamente positiva del talento del futuro tenor.

evaluar su voz más detenidamente y con mayor facilidad. El día de la cita, Gayarre vino apresuradamente desde la fundición, con su ropa sucia y la cara tiznada por el humo y el sudor. Para tranquilizarlo, Eslava le hizo algunas preguntas sencillas y a continuación, con el maestro al piano, comenzaron a repasar juntos varias de las lecciones del *Método de Solfeo*, que Gayarre ya conocía bien. De ahí pasaron a escalas e improvisaciones cada vez más difíciles, mientras que lo iba animando:

—No tengas temor, canta con libertad y como si estuvieras entre tus compañeros.

Al término de los ejercicios, Eslava se levantó del piano, y mirando fija y detenidamente a Gayarre, y dirigiéndose acto seguido a su amigo Conrado, le comentó en voz alta y en tono socarrón:

—Francamente, no es guapo el chico; pero en cuanto acabe de desarrollarse y le crezca la barba, y le vistan aquellos trajes de terciopelo y plumas... vamos, no estará mal, no estará mal... Con que, muchacho —añadió, dirigiéndose a Gayarre— a estudiar como hasta aquí y a hacerse hombre...

Tras lo cual, simplemente despidió al joven con un corto:

—Ea, adiós.

Gayarre salió de esa primera entrevista con Eslava furioso y decepcionado. Cuando contaba la anécdota a sus amigos años después, riendo, les decía:

—Chico, te digo que si no llega a ser cura, le suelto una fresca.

Bromas aparte, Eslava quedó muy favorablemente impresionado con Gayarre, acordando desde ese momento con Conrado García buscar alguna forma de costear al joven estudios de solfeo y canto en Madrid. Pasados los años, estando ya triunfando el tenor en los escenarios, Eslava le comentaría a su amigo y futuro biógrafo José María Esperanza y Sola que «(...) aquel joven (*poseía*) una organización finísima, un despejo admirable, una voz fácil, extensa y de claro timbre, pero defectuosa, nasal y chillona en las notas agudas, todo lo cual era de fácil remedio con un buen entendido y perseverante estudio» [13].

La cuestión del traslado de Gayarre a Madrid quedó provisionalmente resuelta con la ayuda de compañeros y de la dirección del *Orfeón* y de sus socios protectores, Eslava entre ellos [13][462]. Gayarre llegó a Madrid en octubre de 1865 con escasa fortuna; nada menos que en pleno brote de cólera en la ciudad. Eslava lo acogió con vivas muestras de afecto y le informó que el Conservatorio iba a dotar ese año académico fondos para cinco pensionados, otorgadas por estricto concurso. Para ayudar a Gayarre en su preparación, Eslava le consiguió clases particulares con su amigo y profesor de canto Antonio Cordero. Las clases tenían lugar por las mañanas. Por las tardes, Gayarre estudiaba en su domicilio y por las noches acudía a casa de Eslava en la calle Noblejas, cerca del Palacio Real, para repasar las lecciones. La preparación dio fruto, consiguiendo Gayarre a comienzos de diciembre la deseada pensión, con un importe de 4.000 reales [462][466]. La cantidad no era extraordinaria, pero le permitía al joven tenor proseguir sus estudios con más desahogo.

En el Conservatorio, Gayarre fue asignado a las clases de canto del profesor Lázaro Puig y Salazar<sup>302</sup> (1822-1892). Durante los tres años siguientes, Gayarre se dedicó con gran tesón a sus estudios. Asistía a clases durante el día y por las noches repasaba las lecciones con Eslava, ya trasladado a su nuevo domicilio de la calle de San Quintín. El maestro, con el propósito de mejorar la educación y cultura de su prometedor pupilo, le proporcionaba de vez en cuando entradas para asistir a las funciones de ópera italiana del Teatro Real. A cambio, Eslava le exigía a Gayarre presentar al día siguiente por escrito un juicio crítico de la ópera escuchada y de la calidad de la interpretación, así como un resumen de sus impresiones personales. Un estricto Eslava no sólo corregía el contenido, sino también la gramática y la ortografía de los reportajes. Para Gayarre, que sólo había recibido una educación elemental en su pueblo, esto era un suplicio únicamente compensado por el placer de escuchar la música que tanto le apasionaba [462][463].

---

<sup>302</sup> Poseedor por matrimonio del título de Marqués de Gauna, Puig ejerció como tenor entre 1841 y 1857 bajo el nombre artístico de *Flavio*, hasta su ingreso en la plantilla del Conservatorio

Seguramente con la misma idea, Hilarión hacia leer a Julián en voz alta los periódicos del día. Gayarre, de ideas liberales y progresistas, no comulgaba con las lecturas del maestro, obviamente monárquico e isabelino, llegando a bromearle un día a un amigo [463]:

—Tanto periódico reaccionario leí al buen don Hilarión, que resulté... liberal.

Toda esta instrucción indudablemente benefició a Gayarre en su formación como persona y como artista. En junio de 1868, Gayarre consiguió un merecido segundo premio del Conservatorio en la categoría de canto.

Pasado el verano, y tras una infructuosa gira como cantante de zarzuelas a Tudela (Navarra) y Zaragoza organizada con un grupo de amigos, Julián se encontró falto de medios. Complicando aún más las circunstancias, en septiembre estalló la revolución en España; Isabel II fue destronada y se exilió en Francia. Gayarre, pasado a las filas del republicanismo, dio con los pies en la cárcel en prisión preventiva por diez días en Madrid. Y mientras tanto, el Conservatorio entraba en un periodo de gran inestabilidad, llegando casi a punto de desaparecer. El programa de pensionado fue suspendido indefinidamente. Sin este ingreso, la situación económica de Gayarre se estaba haciendo insostenible. A comienzos de 1869, Gayarre se quejaba en una carta-sablazo a Conrado García de las penurias que estaba sufriendo, carta en la que incluía las siguientes palabras sobre su hasta entonces mayor protector en Madrid [462]:

«(...) También he estado en casa de don Hilarión Eslava, pero este señor es muy pródigo en darme consejos, que maldita la falta que me hacen, y en darme esperanzas, que en darme lo que me conviene, que ya sabe usted lo que es.»

Palabras a todas luces injustas, considerando que en octubre el gobierno provisional había sido suprimido la Capilla de Palacio y que en diciembre había cesado Eslava en el Conservatorio. El maestro se encontraba sin empleo y evidentemente también falto de medios.

Julián logró colocarse como corista en el Teatro de la Zarzuela, con una misérrima asignación de 8 reales por noche, trabajo que apenas le dejaba tiempo o energía para estudiar. Enterándose de que Joaquín Gaztambide estaba organizando una compañía de zarzuela para hacer una gira por América<sup>303</sup>, Gayarre se presentó a una audición, pero no sólo no logró la plaza, sino que Gaztambide, director del Teatro, lo declaró incompetente incluso como corista, quedando despedido en el acto. Desilusionado y sin un céntimo, Gayarre regresó a Pamplona, dispuesto, si hubiera hecho falta, a volver a trabajar como herrero. No hizo falta. Su amigo Conrado García le organizó inmediatamente una serie de conciertos benéficos en Pamplona y le consiguió una ayuda de la Diputación Foral de Navarra por un monto de 6.000 reales. Lo recaudado le permitió a Gayarre proseguir sus estudios en la capital de la ópera italiana, Milán, con la bendición de sus conciudadanos, trasladándose a la capital lombarda en mayo de 1869<sup>304</sup>. En septiembre de ese mismo año el tenor debutó bajo contrato en la ciudad italiana de Varese, con un papel secundario en la ópera de Verdi *I vespri siciliani*. Su primera actuación como solista, durante la misma temporada fue en *L'elisir d'amore*, de Donizetti. Estas actuaciones fueron también sus primeros éxitos operísticos. En los años que siguieron, Gayarre cosechó numerosos triunfos en toda Europa y en América del Sur (Buenos Aires y Rio de Janeiro), con un repertorio predominantemente italiano, pero también con obras fuera de ese género, como

---

<sup>303</sup> La gira, cuyo itinerario se limitó a Cuba y México, resultó ser un desastre económico para Gaztambide. El director regresó a España a comienzos de 1870 arruinado y con la salud gravemente mermada. Falleció en Madrid en marzo de 1870.

<sup>304</sup> A Conrado García y Julián Gayarre les unió una profunda y duradera amistad. No sería una exageración decir que no hubo mayor influencia en la carrera de Julián que la de Conrado, a quien Julián se refería como «mi segundo padre». Cuando el negocio de Conrado comenzó a hundirse a mediados de la década de 1870, Julián lo ayudó económicamente, y así hizo también con la familia de su gran amigo y mecenas tras la muerte de éste en 1877 [462].

*Faust* de Charles Gounod (1818-1893) y *Tannhäuser* de Wagner<sup>305</sup> [462][463].

La primera actuación de Julián en España como tenor profesional fue en Sevilla en 1872, sin mucho éxito. Cinco años más tarde regresó a Madrid, para un enormemente anticipado debut en el Teatro Real. El estreno de Gayarre en el Real fue con su ópera predilecta, *La Favorita*, de Donizetti, el día 4 de octubre de 1877. El éxito fue apoteósico. Hilarión Eslava, enfermo, no pudo asistir, pero pudieron verse después. Es oportuno aquí insertar el relato que hace Julio Enciso del encuentro [463]:

«A los ricos florones de su espléndida corona de artista, añadía los nuevos y brillantes de su querida patria. No hay para qué decir que sus antiguos amigos estaban locos de contentos, y nada se diga de sus respetables maestros Puig y Eslava. ¡Ay! Don Hilarión no pudo oírle en el teatro. Sus achaques reteníanle en casa postrado en un sillón; pero la noticia de aquel triunfo llegó en seguida hasta él, y cuando Gayarre fué á verle y á recibir su cariñoso abrazo, solos los dos en el modesto gabinete del ilustre maestro, cantó todo cuanto Eslava quiso: fué entero para él.

»Al oírle el anciano profesor y respetable sacerdote, lloraba como un niño, y tendiendo sus temblorosos brazos, le decía:

—¡Eso, eso es cantar!... ¡Así se canta!... ¡Que Dios te bendiga, hijo mío!»

Eslava falleció unos meses después, el 23 de julio de 1878. Una crónica del periódico pamplonés, *El Eco de Navarra*, con el título de «Los funerales de Eslava» y fecha de 9 de agosto de 1878, daba detallada cuenta de las solemnes exequias celebradas en honor de Eslava en la Catedral de Pamplona los días 7 y 8 de agosto. Al término de su artículo, el cronista se

---

<sup>305</sup> Julián Gayarre cantó el papel de Tannhäuser/Heinrich en el estreno italiano de la ópera (en su versión parisina de 1861, traducida al italiano), el 7 noviembre de 1872, en el Teatro Comunale de Bolonia. La actuación del tenor español en esta y en las representaciones que siguieron fue generalmente bien acogida [462].



lamentaba de la sorprendente ausencia de Gayarre a los actos, con estas palabras<sup>306</sup>:

«No concluiremos sin consignar un hecho, advirtiéndolo de paso que lo consignamos con dolor. El tenor navarro D. Sebastián Gayarre, no solamente no ha aceptado el ruego que se le dirigió para que se prestase a tomar parte en las honras de Eslava, celebradas en esta capital, sino que aun siquiera se ha dignado contestar a las repetidas invitaciones, que a este fin se le han hecho.

Sólo una disculpa encontramos a tan extraña conducta, la de que no haya recibido ninguno de los avisos; pues de otra manera no se concibe tal proceder, teniendo en cuenta que Gayarre, todo lo que es, todos los triunfos que ha alcanzado durante su victoriosa carrera, se los debe a Pamplona y al eminente maestro a quien hoy llora el arte, al maestro D. Hilarión Eslava.»

Se ha sugerido que la ausencia de Gayarre puede haberse debido a que el tenor se encontrara en Londres, habiendo sido contratado para la temporada de primavera de la Royal Italian Opera, Covent Garden, e imposibilitado por lo tanto de regresar a España. Sin embargo, tres fuentes diferentes de la prensa londinense del momento indican que esa temporada concluyó el 20 de julio, y que las últimas actuaciones de Julián Gayarre habrían sido en las óperas de Meyerbeer *Le prophète*, entre el 22 y el 28 de junio, y *Les huguenots*, del 30 de junio al 6 de julio<sup>307</sup>. Se dieron algunos conciertos benéficos en Londres durante el resto del mes de julio, pero no hay constancia de que Gayarre hubiera participado en ninguno de

---

<sup>306</sup> Esta cita forma parte del referido artículo de *El Eco de Navarra*, copiado íntegramente en la biografía de Eslava de Leocadio Hernández Asunce [2], págs. 66-69. El autor de la crónica no aparece mencionado. No se han logrado encontrar copias del artículo original, pero hay, por otra parte, constancia de que la invitación a Gayarre fue hecha pública en la prensa nacional [467].

<sup>307</sup> Las fuentes consultadas son las siguientes publicaciones londinenses en sus números correspondientes a los meses de abril a agosto de 1878: *The Illustrated London News*, *The Musical World* y *The Illustrated Sporting and Dramatic News*. La programación y las obras en las que cantó Gayarre en Londres de acuerdo con estas fuentes, por cierto, difieren considerablemente de las descritas en la biografía de Gayarre de Óscar Salvach [462].

ellos. Tampoco explica esto el silencio del tenor. No hay noticias entonces sobre el paradero de Julián hasta mediados de septiembre, cuando la prensa de Madrid recoge la noticia de una breve visita de Gayarre a San Sebastián durante su estancia (¿de vacaciones?) en Irún [468]. La actuación tan poco característica de Julián y el aparente desaire no tienen hoy aún una explicación obvia.

Gayarre fue contratado en el Teatro Real de Madrid para la temporada de 1878-79, iniciada el 3 de octubre de 1878, hasta el mes de marzo siguiente. Su carrera prosiguió imparable en España y el resto de Europa, convirtiéndose en uno de los más famosos tenores de su tiempo. Julián hizo honor al legado de Eslava durante la Semana Santa sevillana de 1880, cantando en una memorable noche del Miércoles Santo los cuatro solos para tenor en el *Gran Miserere* de su antiguo mentor, sin aceptar remuneración alguna y costeándose él mismo el viaje y la estancia en Sevilla. Volvería a hacerlo en 1881 y 1885, ganándose para siempre el corazón de los sevillanos [38][462].

Julián Gayarre falleció en Madrid el 2 d enero de 1890, como consecuencia de una grave afección gripal. Sus restos descansan en su Roncal natal.

Aunque la contralto Encarnación Cortés no alcanzó las altas cotas de popularidad de su paisano Julián Gayarre, esta artista lírica merece aquí también un detallado recuerdo por su relación como ahijada y protegida de Hilarión Eslava y por su interesante y poco conocida carrera musical.

En la memoria testamentaria manuscrita de Hilarión Eslava (extracto) con fecha de 29 de enero de 1877 y antecediendo a las cláusulas relativas a su «ahijado» Ramón Rufín (Capítulo VI), aparece la siguiente instrucción [189]:

«14<sup>a</sup>. A mi ahijada María Encarnación Cortés hago donación de mi Tratado de Armonía y su abreviado, y de las dos partes del Museo Orgánico, con todas las láminas y propiedad de dichas obras, con el objeto de que si por desgracia tuviere que abandonar la carrera teatral antes de formar capital, tenga ese pequeño recurso. Así es, que si llega á formar capital, encargo á ella que reparta en limosnas la parte que le parezca de

los productos de mis obras en memoria mía y en sufragio de mi alma. Se darán también á ella todas las óperas italianas para canto y piano y libretos de todas las que poseo.»

A la muerte de Eslava, la donación a María Encarnación Cortés fue valorada en 3.580 pesetas (14.320 reales) [189], cantidad poco despreciable y seguramente, dada la longeva popularidad del *Tratado de Armonía*, un cálculo en ese momento bastante conservador.

María Encarnación Cortés Gorosabel era hija de Ignacio Cortés Subiza, cerero<sup>308</sup> de profesión, y de Eusebia Gorosabel, ambos naturales de Pamplona. Encarnación nació en la capital navarra el 26 de marzo de 1848 e inició su educación musical en la Escuela Municipal de Música pamplonesa. En 1863, recibió una beca del Ayuntamiento de Pamplona por la cantidad de 1.280 reales en concepto de avance para proseguir sus estudios de canto en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. La beca fue concedida a recomendación de Hilarión Eslava, por las «sobresalientes facultades y buenas disposiciones que para el canto» poseía la joven [469]. El origen de la relación de la familia Cortés con Eslava, aparte de la geografía, se desconoce, pero el trato fue al parecer estrecho, reforzado posteriormente por el vínculo matrimonial entre Ramón Rufín y Josefa Cortés, hermana de Encarnación (ver Capítulo VI). Lo evidencia asimismo el hecho de que en 1876 otorgara Eslava a Ignacio Cortés (ya por entonces residente en Madrid) un poder especial para recobrar una importante suma que le debía a Hilarión un tercero, y el nombramiento de Ignacio como fideicomisario de Eslava en su testamento de 1874 [189]. Sin embargo, Ignacio Cortés no aparece mencionado en la disposición de bienes a la muerte de Eslava, por lo que es de suponer que puede haber fallecido entre 1874 y 1878.

En 1864, Encarnación Cortés recibió una pensión de la Diputación de Navarra por valor de 4.000 reales, comenzando sus estudios en el Conservatorio a la edad de 16 años. En 1865 actuó en el coro de niñas que participó en uno de los

---

<sup>308</sup> Persona que vende o labra la cera (definición del *Diccionario de la Real Academia Española*).

tres conciertos organizados ese año por la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* bajo la dirección de Francisco Barbieri. En 1865 pasó a ser alumna pensionada del Conservatorio, pero al no poder satisfacer con su limitada pensión el costo de sus estudios por espacio de varios meses y, dadas las dificultades económicas por las que también atravesaba el Conservatorio, Cortés perdió su plaza en la institución. En noviembre de 1866 se inscribió en la recién creada Escuela Lírico-Dramática, un centro privado de enseñanza fundado por el amigo y discípulo de Eslava, el tenor sevillano Antonio Cordero, y por Juan Jiménez (ca. 1822-1878), profesor de mímica aplicada al canto escénico, asignatura que había enseñado brevemente con distinción en el Conservatorio. Por esta nueva institución, considerada en algunos aspectos superior al Conservatorio, pasaron numerosos artistas líricos españoles<sup>309</sup> [137][470][471].

En julio de 1867, la Escuela Lírico-Dramática organizó una exhibición pública —la única de la que hay constancia en esta institución. Como aventajada alumna, Encarnación Cortés interpretó un solo de *Lucrezia Borgia* (el llamado *racconto d'Orsino*) de Donizetti en el que destacó por su «exactitud,

---

<sup>309</sup> Además de la ventaja de ser una institución especializada y más reducida en alumnado que el Conservatorio, la Escuela Lírico-Dramática ofrecía a sus alumnos una enseñanza en la que se igualaban en énfasis el canto y la declamación lírica, cualidades que muchos consideraban esenciales en un buen artista lírico. Los planes de estudio y los honorarios se ajustaban individualmente en función de las necesidades académicas de los alumnos. Y para estudiantes con dificultades económicas —como en el caso de Encarnación Cortés— existía además la posibilidad de aplazar la matrícula por medio de una cuota prudencial a descontar del sueldo en los primeros años de la carrera teatral del alumno. Por las referencias encontradas a profesores y alumnos en los periódicos, la Escuela parece haber funcionado hasta 1872 o poco más [472][473]. Se ha sugerido, por cierto, que Julián Gayarre habría sido asimismo alumno de la Escuela Lírico-Dramática [388], pero no hay constancia de ello ni entre los biógrafos contemporáneos del tenor ni en la prensa del momento. Esta probablemente errónea suposición puede haberse debido a una confusión con las clases particulares que Antonio Cordero dispensó a Julián Gayarre a la llegada del joven tenor a Madrid a finales de 1865. Entre 1866 y 1868, año en que salió de Madrid hacia Milán, Gayarre fue alumno pensionado en el Real Conservatorio, como ya se ha visto.

verdad de expresión y colorido». En los ejercicios de declamación, sobresalió también Cortés, junto con otras dos alumnas, «por la elegancia, la naturalidad y la verdad de sus movimientos y maneras teatrales» [474]. Habiendo terminado sus estudios en Madrid en abril de 1868, Encarnación decidió viajar a París por espacio de unos meses para completar su preparación artística. De paso por Pamplona en mayo, fue invitada a dar un recital en el Palacio de la Diputación de Pamplona, «produciendo gran entusiasmo en el auditorio». A su regreso, en septiembre de 1869, volvió a actuar en su ciudad natal, esta vez en el Nuevo Casino de Pamplona [137][475][476]. Es probable que Hilarión ayudara o por lo menos guiara a Encarnación durante esta fase de preparación y capacitación. A partir de aquí, sin embargo, sería ella misma quien se abriría camino por méritos propios en un mundo fuertemente competitivo.

En octubre de 1869, Cortés ya se encontraba de gira por América —concretamente Nueva York y La Habana. En Nueva York, Encarnación dio varios recitales en el lujoso y recién construido Steinway Hall, propiedad de la conocida firma de pianos, y en el Brooklyn Academy of Music. La artista aparecía anunciada en el periódico *The New York Herald* como “*the beautiful and charming young prima donna Maria Cortes*”<sup>310</sup> [477]. De su visita a La Habana, desafortunadamente, nada se ha podido encontrar.

A su regreso a Europa, Encarnación actuó en Venecia, El Cairo, Londres y Bruselas, trabajando con éxito en compañías de ópera italiana como contralto y mezzo-soprano [478]. Durante la temporada de 1872-73, formó parte de la compañía de ópera italiana contratada para el Teatro Khédivial de El Cairo, bajo la dirección de Giovanni Bottesini (1822-1879). En este teatro había recibido su estreno en diciembre de 1871 la ópera *Aïda* de Giuseppe Verdi. Durante la temporada cairota, Cortés trabajó con Teresa Stolz (1834-1902), una de las sopranos favoritas de Verdi e intérprete principal en el estreno milanés de *Aïda* en 1872, dirigido por el mismo Bottesini [479]. Durante la temporada de 1874-75,

---

<sup>310</sup> «(...) la bella y encantadora joven *prima donna* Maria Cortes» (*Trad. del autor*). En sus actuaciones fuera de España, Encarnación Cortés simplificó su nombre a un sencillo «María Cortés».

Encarnación fue contratada por el Real Teatro de São João en Oporto (Portugal). Una breve crítica aparecida en febrero de 1875 en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* se refería a ella con las siguientes palabras [480]:

«*La critique fait les plus grands éloges d'une jeune cantatrice, Mlle. María Cortés, douée d'une très belle voix de contralto et d'un grand sentiment dramatique. Elle a été fort remarquée à Venise, au Caire, à Londres, à Bruxelles, et obtient en ce moment des succès mérités dans le répertoire lyrique italien, qu'elle chante au théâtre San João de Porto.*»<sup>311</sup>

En abril de 1875, Encarnación Cortés fue contratada a mitad de temporada para la compañía de ópera italiana que actuaba en el Teatro de San Fernando de Sevilla, reemplazando a la *prima donna contralto e mezzo assoluta*, Amelia Sbolgi. La primera actuación de Cortés en el Teatro San Fernando fue el 14 de abril en *La Favorita*, de Donizetti, cantando con el tenor Enrico Tamberlik<sup>312</sup>. La crítica no le fue benévola a la cantante en esta ocasión, pero en cambio cosechó elogios al mes siguiente en *Aïda*. Probablemente continuó Encarnación en Sevilla hasta el fin de la temporada, actuando en *Otello* (Verdi), *Lucrezia Borgia*, *L'Africana* (Meyerbeer), *Poliuto* (Donizetti), *Guglielmo Tell* (Rossini), y *Marina* —la ópera en español de Emilio Arrieta [101][481].

En Madrid, Cortés fue contratada con gran éxito en la 26ª Temporada del Teatro Real (1875-76). Cantó en *Aïda*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* e *Il trovatore*, todas estas, obras de Giuseppe Verdi, actuando nuevamente con Tamberlik, así como *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *Martha* de Friedrich von Flotow (1812-1883) y *Dinorah*, de Meyerbeer. En la 27ª Temporada del Teatro Real (1876-77), actuó en

---

<sup>311</sup> «La crítica da los mayores elogios a una joven cantante, la Srta. María Cortés, dotada de una hermosísima voz de contralto y de un gran sentimiento dramático. Ha sido muy reconocida en Venecia, en El Cairo, en Londres, en Bruselas y actualmente está obteniendo un merecido éxito en el repertorio lírico italiano, que ella canta en el teatro San João de Oporto.» (*Trad. del autor*)

<sup>312</sup> Enrico Tamberlik (1820-1889), tenor italiano, fue uno de los más celebrados artistas líricos de su tiempo. Gozó de una gran popularidad en España

*Lucrezia Borgia, Il trovatore, Dinorah, Fra Diavolo* de Daniel Auber (1782-1871) y en *Saffo* de Pacini [482]-[484].

El 14 de julio de 1877, Encarnación Cortés participó como solista en el primer *Concierto Matinal* de Pamplona, invitada por su organizador, Pablo de Sarasate, con ocasión de las fiestas de San Fermín. En este evento actuó con el pianista Dámaso Zabalza, cantando arias de Gounod y Meyerbeer que fueron muy aplaudidas. Los *Conciertos Matinales*, con Sarasate al frente, se convertirían en una tradición en los sanfermines de Pamplona durante muchos años [331][485].

La artista no cantó en la 28ª Temporada del Teatro Real, pero fue de nuevo contratada en la 29ª Temporada (1878-79), actuando en *Linda di Chamounix* de Donizetti, *Faust* de Gounod (con Julián Gayarre), *Crispino e la comare* de Luigi Ricci (1805-1859) y Federico Ricci (1809-1878) y en *Un ballo in maschera* [482].

Y entonces desaparece... A pesar de una búsqueda intensiva, estas son las últimas noticias definitivas que se han encontrado sobre Encarnación Cortés. Se ha sugerido —sin aporte de evidencia— que Encarnación habría muerto en Cádiz en mayo de 1909. Nada se ha podido verificar a este respecto. Existe, eso sí, una referencia indirecta (“hermana”, sin mencionar el nombre) que parece dirigida a ella (y, evidentemente, a su anónimo marido, “hermano político”) en la esquila necrológica de su hermana Josefa, publicada en Madrid en agosto de 1881 [486]. Es de suponer, por la falta de noticias, que se habría ya retirado de los escenarios. Es una lástima que no se haya podido averiguar algo más sobre este interesante personaje, en parte también porque ello podría quizá proporcionar alguna pista más sobre el paradero de la desaparecida producción operística de Eslava, por lo menos una porción de la cual Encarnación recibió de acuerdo con las últimas instrucciones del maestro.

Como nota final sobre esta artista, queda solamente hacer mención de que con frecuencia se confunde a Encarnación Cortés con la soprano lírica Dolores Cortés de Pedral, antigua alumna del Conservatorio, artista muy apreciada de zarzuela contratada en el Teatro de Apolo y en el Teatro de la Zarzuela a comienzos de la década de 1880, y con posterioridad profesora en la Escuela de Música y Declamación. Esta

confusión ha llevado a algunos investigadores a atribuir incorrectamente a Encarnación algunas de las actuaciones de Dolores.

A diferencia de Julián Gayarre y Encarnación Cortés, cuyas carreras profesionales Hilarión Eslava contribuyó decisivamente a impulsar en sus comienzos, en el caso del guitarrista catalán José Costa (Josep Costa i Hugas, 1826-1881), el apoyo brindado por el maestro fue a un artista ya en una cierta madurez pero dedicado a un instrumento que, a pesar de su innegable *españolidad*, buscaba aún el respeto en los salones de concierto y en los conservatorios.

Nacido en la localidad gerundense de Torroella de Montgrí, José Costa demostró ya desde niño un notable talento musical. Inició sus estudios formales de guitarra en Barcelona con el guitarrista y compositor Buenaventura (Bonaventura) Bassols y Soriano (1812-1868), complementándolos después en Valencia con estudios de música clásica y contrapunto con Pascual Pérez y Gascón (1802-1864), primer organista de la Catedral de Valencia y conocido pedagogo<sup>313</sup>. De toda esta formación nació en Costa su interés en el género clásico aplicado a la guitarra y su profunda admiración por Fernando Sor<sup>314</sup>. Tras su periodo de aprendizaje en Valencia, Costa se trasladó a París, en donde permaneció una larga temporada dedicado a la música y ganándose el apego de un creciente, aunque siempre escogido público. De regreso a España, José Costa cursó estudios de derecho en Madrid, ciudad en la que residió casi continuamente hasta su muerte, 25 años después, ejerciendo como abogado y virtuoso de la guitarra, y participando periódicamente en giras artísticas por España, Francia e Italia. En la villa y corte, Costa conoció y se granjeó la amistad de personalidades de la música como Eslava y Barbieri [487]-[491].

---

<sup>313</sup> De este maestro incluyó Eslava dos obras en la Primera Parte de su *Museo Orgánico Español* [291].

<sup>314</sup> Fernando Sor o Ferran Sor (o Sors) i Muntades (1778-1839) fue un extraordinario compositor y guitarrista catalán, generalmente considerado hoy el padre de la guitarra clásica española.



Para comprender el entorno en el que se encontraba la guitarra en esos momentos como instrumento de concierto, solamente hay que leer la siguiente reseña de François-Joseph Fétis citada por «R.» (probablemente Antonio Romero) en una polémica mantenida con el guitarrista Antonio Cano en 1856 desde las páginas de la *Gaceta Musical de Madrid* [492][493]:

*«Tout le monde sait combien la guitare est bornée dans ses ressources; elle ne semble destinée qu'à soutenir légèrement la voix dans de petites pièces vocales, telles que les romances, couplets, boléros, etc. Mais quelques artistes ne se sont point tenus à ce faible mérite; ils ont voulu vaincre les désavantages d'un son maigre, les difficultés du doigté et l'étendue bornée de l'échelle de l'instrument. Carulli fut le premier qui entreprit d'exécuter des difficultés sur la guitare, et qui y parvint de manière à exciter l'étonnement. Sor, Carcassi Huerta et Aguado ont porté cet art à un plus haut point de perfection; si la guitare pouvait prendre place dans la musique proprement dite, nul doute que ces virtuoses n'eussent opéré ce miracle; mais pour une semblable métamorphose les obstacles sont invincibles.»*<sup>315</sup>

El crítico de la *Gaceta*, en su réplica a una carta al director de la publicación escrita por Cano, coincide con Fétis, aseverando por añadidura que la única música apropiada para la guitarra debe ser la música escrita para el instrumento, y nada más [493]. En este sentido es también significativo el hecho de que la guitarra no fuera entonces considerada un instrumento merecedor de enseñanza superior; de hecho, en España, la guitarra no se llegó a ofrecer

---

<sup>315</sup> «Todo el mundo sabe lo limitados que son los recursos de la guitarra; parece destinada sólo a apoyar ligeramente a la voz en pequeñas piezas vocales, como romances, coplas, boleros, etc. Pero algunos artistas no se consideran sujetos a este débil mérito; han buscado superar las desventajas de un sonido tenue, las dificultades de digitación y la limitada tesitura del instrumento. Carulli fue el primero que se propuso interpretar piezas de mayor dificultad con la guitarra, y lo consiguió de tal manera que suscitó asombro. Sor, Carcassi Huerta y Aguado llevaron este arte a un punto de perfección superior; si la guitarra pudiera ocupar un puesto en la música propiamente dicha (*síg. la música de concierto – Trad.*), no hay duda de que estos virtuosos ya habrían efectuado este milagro; pero para tal metamorfosis los obstáculos son insuperables.» (*Trad. del autor*)

como asignatura de Conservatorio hasta 1911 —en el Conservatorio de Valencia— y la primera cátedra de guitarra en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid no fue creada hasta finales de 1935. Quizá fuera este ambiente lo que condujo a Costa a ganarse la vida como abogado, dedicándose a la guitarra más por afición que por oficio. Con ello, Costa pudo permitirse interpretar un repertorio a su gusto y ante un público selecto dispuesto a aceptarlo; pero por otra parte, esta actitud a la larga le aportó una reputación de supuesta desidia y desinterés que, junto con su temprana muerte (a los 54 años) contribuyó, con el paso del tiempo, a sumir su nombre en un injusto olvido [487][488].

El repertorio de Costa incluyó composiciones propias y logradas adaptaciones de muchos de los clásicos a la guitarra, incluyendo obras de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Haydn, Mozart, Rossini, Weber, Mendelssohn, Verdi y del mismo Eslava, quien, según un biógrafo de Costa y testigo presencial de muchos de estos conciertos, «maravillábase de que sus místicas concepciones pudieran ser trasladadas á la guitarra con perfección tan suma». A Eslava y a Costa les unió una gran amistad. Eslava ayudó a Costa a través de sus conexiones en la Corte y en el mundillo artístico, presentándolo y dándolo a conocer a la afición musical, y animándolo a componer. La admiración que sentía Eslava por el guitarrista queda reflejada en su comentario, ofrecido entre vítores y aplausos, al término de un concierto [2][488]:

—Bien! muy bien! Es usted un artista. No hay en el mundo un instrumento que pueda *decir* estas notas cual la guitarra. Pero esto si —añadía (*Eslava*) acentuando más su sonrisa— es indispensable que sea tocada por usted.

Estas palabras y su incondicional apoyo a Costa hacen evidente que un preclaro Hilarión Eslava disentía de las opiniones de sus coetáneos en contra de las posibilidades de la guitarra como instrumento de concierto.

Desafortunadamente, muy poco se ha conservado de las composiciones para guitarra de José Costa. De su producción, incluidos los arreglos de obras de otros compositores, han llegado hasta nuestros días poco menos

de una docena de obras<sup>316</sup>, entre las que se encuentra una bella colección de seis piezas publicada originalmente en Madrid (ironías de la vida, por Antonio Romero) y en Milán (por Francesco Lucca) en 1872 y dedicada en parte a Hilarión Eslava. La colección incluye un sencillo arreglo de la *Elevación n.º 6* del *Museo Orgánico Español* de Eslava, sobre la que Costa declara en una carta-dedicatoria a su amigo y entusiasta seguidor «que es y será una de mis piezas favoritas» [495].

---

<sup>316</sup> Estas obras han sido editadas e impresas recientemente por la casa Doblinger de Viena [494].



# FABRICA DE PIANOS VERTICALES Y OBLICUOS

DE B. ESLAVA.

CALLE ANCHA DE SAN BERNARDO, NÚM. 9. — MADRID.

NUOVOS MODELOS

## CON MÁQUINAS Y TECLADOS DEL MEJOR FABRICANTE DE EUROPA.

Cuatro años hace que se estableció nuestra fábrica de pianos, después de un detenido examen de los adelantos del extranjero, y con especialidad de los talleres de Krieglstein, Wolff y Brard, verdaderos adelantos en este arte.

No contentos con adoptar los modelos de las reputadas fábricas, y hecho venir a la muestra algunos de sus aparatos, hemos logrado a costa de costosos viajes a París y de no pocos sacrificios pecuniarios, el que de hoy en adelante nuestros pianos, máquinas, teclados, herrajes, etc., no son inferiores a los del célebre Krieglstein; más bien con el mismo un convenio por el cual solo nuestra casa podrá vender en España sus incomparables pianos.

De insignes pecuniarios si no correspondiésemos al favor que los señores Prohombres y aficionados a estos instrumentos nos han dispensado desde que nos establecimos, consignando aquí en agradecimiento que hasta hoy no se ha verificado, a pesar de los muchísimos pianos que llevamos construidos, el que permanezca ninguno de estos más de tres meses en almacén.

Esta preferencia, que es la prueba más elocuente de la incontestable superioridad de nuestros adelantos, el peso que nos proporciona la más agradable recompensa, nos pone en el compromiso de no perder más algunos para que nuestros pianos no se consideren inferiores a los de las célebres fábricas extranjeras de que dejamos hecha mención, con precios muy módicos, consecuentes a nuestro principio, que el público ya conoce, de limitarnos a obtener una corta ganancia en cada venta, con objeto de que estas se multipliquen.

### Precios fijos. — Garantías a gusto del comprador.

Modelos.		Pz. en.
1	Piano derecho, cuerdas oblicuas, gran forma, (imitación de Krieglstein) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo, gran sonido y mecanismo repetidor (temperable) . . . . .	6.000
2	Piano derecho, cuerdas verticales, forma regular, (imitación de Krieglstein) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo, belleza de sonido y perfecto mecanismo repetidor. . . . .	5.200
3	Piano vertical, (modelo Brard) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo con columnas, buen sonido y mecanismo. . . . .	4.800
4	Piano vertical, tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo con columnas, buen sonido y mecanismo de 4. <sup>ta</sup> clase. . . . .	4.400
5	Piano vertical, tres cuerdas, siete octavas, barraje de hierro, caja de palo santo, modelo ordinario, que es el que comunmente se construye, con buena y sólida máquina. . . . .	4.000
6	Piano de estudio, sistema vertical, tres cuerdas, siete octavas, barras de hierro, caja de caoba y máquina de mucha resistencia. . . . .	3.000

### ADVERTENCIAS.

1.<sup>a</sup> El precio de cajón y embalgaje para el número 1 es 110 reales; y para el 2, 3, 4, 5 y 6, 120.

2.<sup>a</sup> También nos encargamos de poner los pianos en el punto que se nos designe de provincia, siendo de nuestra cuenta cualquier avería que pudiesen tener.

### PIANOS DE EVRARD.

Especialidad en PÍCOLOS VERTICALES de tres cuerdas, siete octavas, muy sólidos con afinación para 3 ó 4 meses. . . . . Precio fijo. 4.800

Nuestra casa es el único depósito en España.

Catálogo de pianos, 5º suplemento al *Catálogo general del almacén de música y fábrica de pianos del editor Bonifacio Eslava* [1864], pág. 47. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.

El pianista Óscar de la Cinna [1857], grabado de José Vallejo y Galeazo basado en un dibujo de Federico de Madrazo. Litografía de J.J. Martínez, publicada por el periódico madrileño *La Zarzuela*, Año II, Núm. 70, 1 de junio de 1857, pág. 561. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Durante su gira peninsular de 1855-56, este gran artista estrenó en España importantes obras del repertorio europeo de la música de concierto.





Manuel de la Pezuela y Ceballos, II Marqués de Viluma, por Francisco Jover y Casanova [después de 1862]. Colección del Palacio del Senado de España. Imagen en dominio público. El Marqués de Viluma fue el primer presidente de la *Asociación benéfica de artistas músicos*, más adelante conocida como la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.



Portada del primer número de *El Arte Musical*, publicación periódica de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* [1860]. Imagen en dominio público.



Fachada del Teatro de la Zarzuela, Madrid [entre 1860 y 1886], foto de J. Laurent. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Cultural de España. En dominio público. En este teatro se dio en abril de 1861 el primer concierto de la *Sociedad*

Francisco Asenjo Barbieri [1859], fotografía de autor anónimo. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Junto con Joaquín Gaztambide y Jesús de Monasterio, Barbieri fue uno de los principales impulsores de la música de concierto en España.



Joaquín Gaztambide [ca. 1866-1868], por Raimundo de Madrazo, colección privada. Imagen en dominio público.

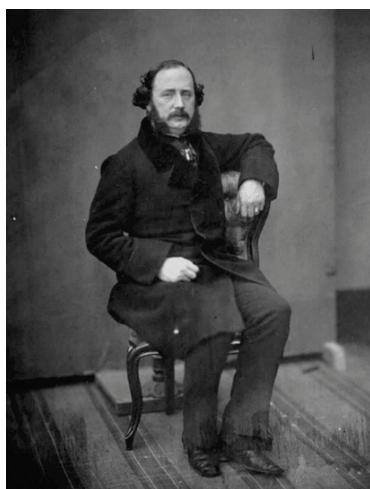


Jesús de Monasterio, foto de J. Laurent [ca. 1863]. Museo de Historia de Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. En dominio público.



Francisco Frontera de Valldemosa, foto de J. Laurent [ca. 1863]. Museo de Historia de Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. En dominio público. Francisco Frontera y Emilio Arrieta fueron, junto con Hilarión Eslava, los tres primeros co-vicepresidentes de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.

Emilio Arrieta [1857], fotografía en la colección de Manuel Castellano, Tomo 19. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.

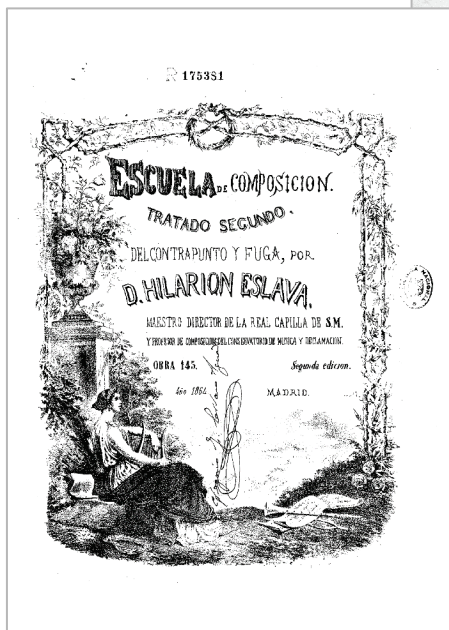
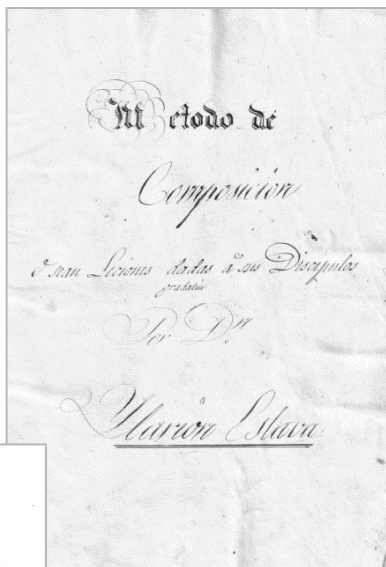




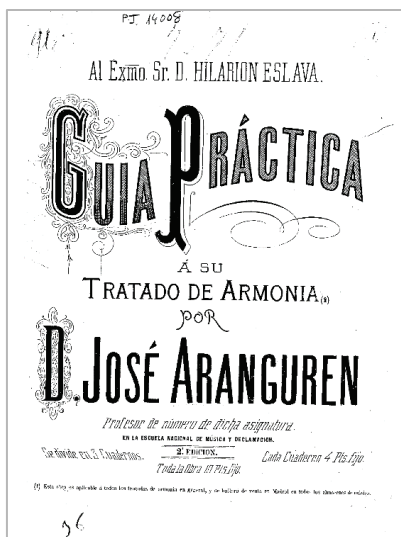


José Inzenga y Castellanos, grabado de fecha y autor desconocidos, en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I núm. 3, Torres y Seguí editores, Barcelona, 29 de febrero de 1888. Biblioteca Nacional de España. Imagen en dominio público. José Inzenga, además de notable compositor de zarzuelas, músico y pedagogo, fue uno de los más importantes pioneros en el siglo XIX en la recuperación y divulgación de la música popular española.

Portada del *Método de Composición* de Eslava de 1845. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Este *Método* manuscrito es probablemente la génesis de la popular *Escuela de Composición* que Hilarión Eslava comenzó a publicar en 1857.

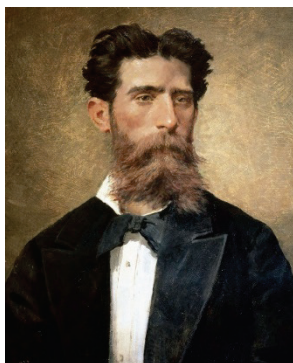


Portada de la segunda edición del tratado segundo de la *Escuela de Composición* de Eslava (*Del Contrapunto y Fuga*), Madrid [1864]. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Portada de la *Guía Práctica al Tratado de Armonía* de Hilarión Eslava, por José Aranguren. Segunda edición, Madrid [1887]. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.

Tomás Bretón [ca. 1890], por Asterio Mañanós Martínez. Museo de Historia de la Ciudad de Salamanca. En dominio público. Como tantos otros entre los más salientes compositores y músicos españoles de su tiempo, Bretón aprendió los fundamentos de composición con los tratados de Eslava.



Manuel de Falla [ca. 1906], Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada. A esta etapa de la vida creativa de Falla corresponden sus *Apuntes de armonía*, en los que el compositor adopta elementos del *Tratado de Armonía* de Eslava.

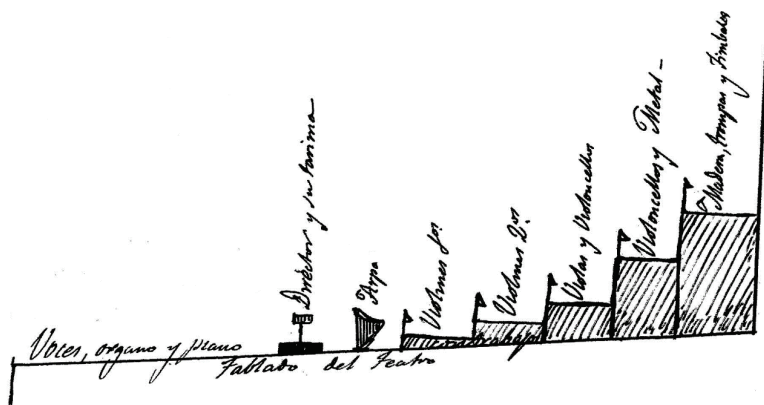
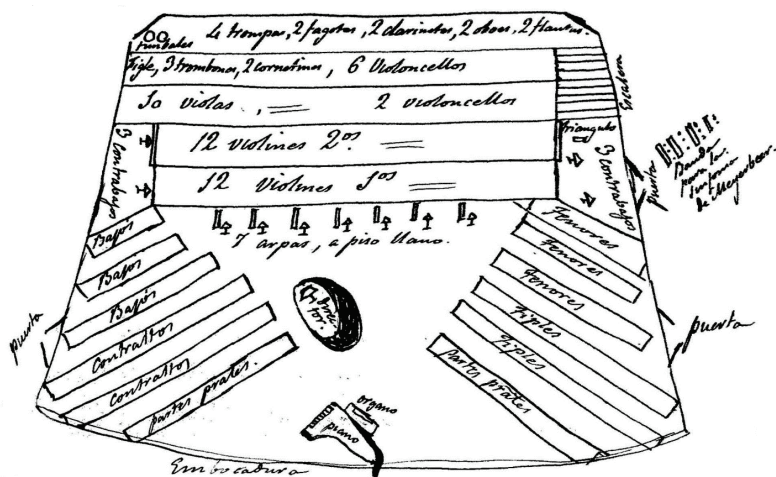


Xavier Van Elewyck, foto de fecha y autor desconocidos, en Bergmans, Paul, *Notice sur le Chevalier Xavier van Elewyck*, Hayez Imprimeurs, Bruselas [1925], en dominio público. El compositor y erudito belga Van Elewyck fue defensor de una amplia concepción de la música religiosa frente a las corrientes involucionistas europeas del siglo XIX. Fue también un importante difusor de la música sacra de Eslava en Bélgica.

Francisco Salas [ca. 1875], dibujo de Alfredo Perea y Rojas, grabado de Marcelo París en *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, Núm. XXIV, Madrid, 30 de junio de 1875, pág. 416. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. A Salas, en su calidad de empresario del madrileño Teatro de la Zarzuela se le debe, junto con Francisco Barbieri, la realización de los *Conciertos Sacros* de Madrid de 1859.



Juan (Johann) Daniel Skoczdozole [1858], fotografía en la colección de Manuel Castellano, Tomo 19. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Originario de Bohemia (por entonces parte del imperio austriaco) Skoczdozole fue director artístico del Teatro Real de Madrid durante 25 temporadas, hasta su muerte en 1877. Entre 1860 y 1862 dirigió los *Conciertos Sacros* del Teatro Real de Madrid y los conciertos de verano de la *Sociedad de Conciertos*. en 1869.



Bocetos de Francisco Barbieri indicando la disposición de músicos y cantantes en el escenario del Teatro de la Zarzuela para el primer *Concierto Sacro* de 1859, en los apuntes del autor "Historia de los conciertos ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859" [ca. 1859], Biblioteca Nacional de España, signature MSS/22339.

# TEATRO DE LA ZARZUELA.

## CONCIERTOS SACROS.

5.º *Concierto de abono.*—2.º Turno.

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

### PRIMERA PARTE.

1.º *Sinfonía de los Mártires*, de *Donizetti*, con coros y gran orquesta.

2.º *Plegaria*, de *Donizetti*, cantada por la señorita *Orionda*, con acompañamiento de orquesta.

3.º *Parce mihi*, de *D. Mariano Martín*, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras *Santamaría* y *Murillo*, con

acompañamiento de arpa por la señora *Roaldés*, y con orquesta.

4.º *El Nacimiento*, fantasía religiosa del maestro *D. Rafael Hernando*, ejecutada por las señoritas *Lopez*, *Orionda*, *Esteban*, *Lesen*, *Conrado*, *Brieva*, *Tola*, *García* y *Estéban* (D.º C.). Coro de ambos sexos, de niños, y acompañamiento de arpas, órgano y orquesta.

### DESCANSO DE MEDIA HORA.

### SEGUNDA PARTE.

1.º *Obertura de Freichutz* de *Weber*, por la orquesta.

2.º *Lamentacion*, de *D. Mariano Rodríguez Ledesma*, maestro que fué de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora *ELENA D' ANGEL* y la señorita *Murillo*, con orquesta.

3.º *La Novicia*, romanza dramática del maestro de S. M. *D. Juan Guebensu*, cantada por la señorita *Murillo*, con acompañamiento de arpa

por la señora *Roaldés*, de órgano por el señor *Vazquez* y con orquesta.

4.º *Lamentacion* 3.º del Miércoles Santo, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., *D. Hilarión Eslava*, y ejecutada por las señoras *ELENA D' ANGEL* y *Santamaría*, y los señores *Oliveres* y *Royo*, con orquesta.

### DESCANSO DE MEDIA HORA.

### TERCERA PARTE.

1.º *Primer tiempo* de la sinfonía en *sol*, de *Mozart*, por la orquesta.

2.º *¡Oh! mio figlio*, romanza de *Meyerbeer*, cantada con orquesta por la señora *D' ANGEL*.

3.º *Solo de tenor*, del maestro *Ledesma*, cantado por el señor *Oliveres*, con orquesta y solos

de violonchelo y corno inglés por los señores *Casella* y *Ortiz*, profesores de la de este teatro.

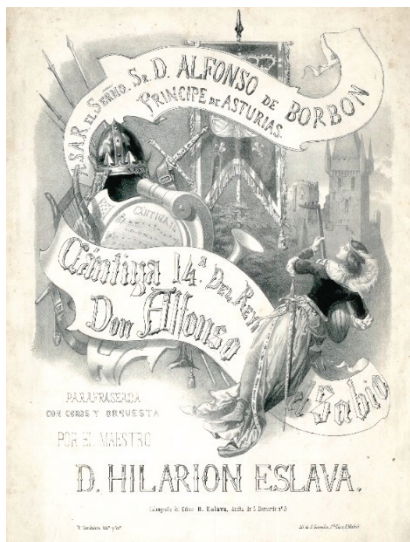
4.º *Lacrymosa*, perteneciente al *Requiem* de *Mozart*, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo,

Programa del 5º de la serie de *Conciertos Sacros* de 1859 incluido en los apuntes de Francisco Barbieri "Historia de los conciertos ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859" [ca. 1859], Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/22339. La 3ª *Lamentación de Miércoles Santo* de Hilarión Eslava aparece programada en cuarto lugar en la Segunda Parte del Concierto.

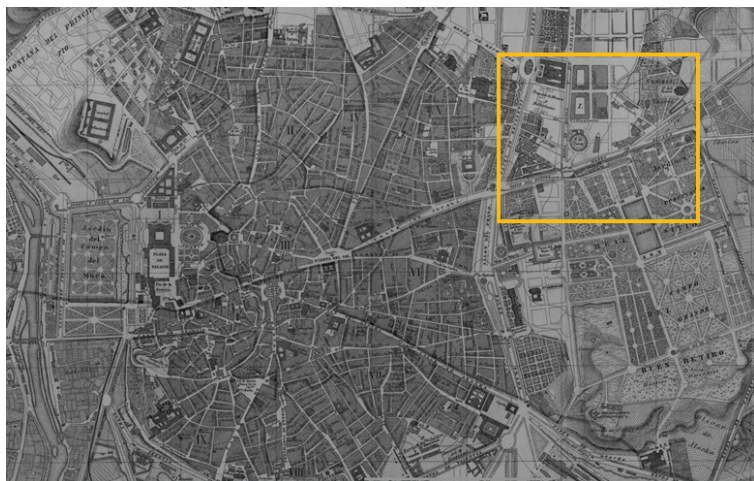




Portada de la partitura de la *Paráfrasis a la Cantiga número 14 de Alfonso X el Sabio* [ca. 1864] de Hilarión Eslava, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid. Cortesía ERESBIL Esta obra de concierto, probablemente compuesta para los *Conciertos Sacros* de 1864 organizados por la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, fue recibida con gran aclamación de la crítica y el público madrileños.



*Cantigas de Santa María*, iluminación de la *Cantiga* número XIII, “*Assi como Jesu-Cristo*”, detalle del fol. 021v del *Códice rico* [ca. 1279] conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Cortesía Patrimonio Nacional. El episodio descrito en esta *Cantiga* (asignada el número 14 en la paráfrasis de Eslava) narra la historia de Elbo, un ladrón al que la devoción a la Virgen María le salva de morir en la horca. Al final de la historia, Elbo toma las órdenes religiosas.

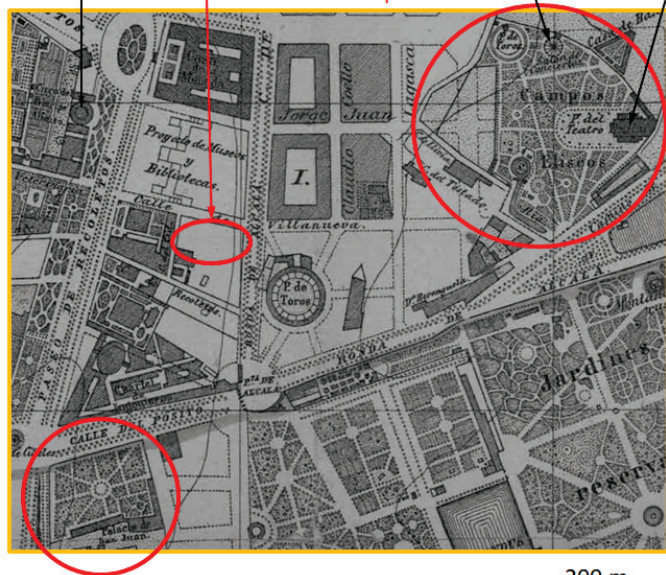


Circo del Príncipe Alfonso

Jardín de Apolo  
o de Price

Salón de conciertos Teatro Rossini

Campos Elíseos

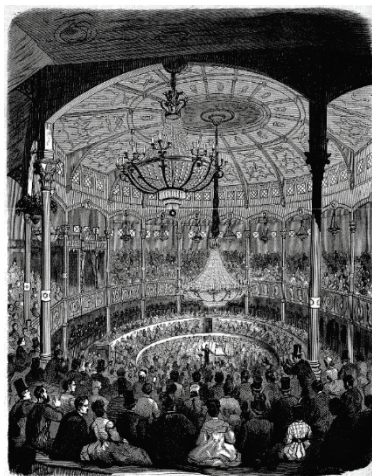


Jardines del Palacio de San Juan (Buen Retiro)

200 m

Escenarios de los principales eventos relacionados con la *Sociedad de Conciertos* de Madrid entre 1866 y 1870. Detalles tomados del Plano de Madrid de José Pilar Morales, Litografía de J. Aragón, Madrid [1866]. Biblioteca Nacional de España.





«Madrid - Interior del Circo del Príncipe Alfonso en un día de concierto», dibujo de Federico Ruiz y grabado de Enrique Laporta, en *El Museo Universal*, Año XI, Núm. 16, Madrid, 21 de abril de 1867, pág. 124. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. En dominio público. La imagen muestra probablemente uno de los conciertos de la temporada de primavera de 1867 de la *Sociedad de Conciertos*, con Francisco Barbieri en el pódium.

«Un concierto en los Campos Elíseos», dibujo de Federico Ruiz y grabado de José Severini, en *El Museo Universal*, Año IX, Núm. 29, Madrid, 16 de julio de 1865, pág. 228. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



«Conciertos de Mr. Arban. Jardín del Buen Retiro», grabado de Tomás Carlos Capuz, en *La Ilustración Española y Americana*, *Museo Universal*, Núm. XV, Madrid, 28 de julio de 1870, pág. 232. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Josep Anselm Clavé, retrato de Ramón Martí Alsina [1880], Col·lecció d'Art de l'Ateneu Barcelonès. En dominio público. A Clavé le corresponde el mérito de haber creado e impulsado de las primeras sociedades corales en España.



(i-d) Julián Gayarre y Conrado García [1869], foto de Coyné y Marín, Pamplona. Imagen propiedad de la Fundación Julián Gayarre (Roncal, Navarra); reproducción autorizada. En la foto, Gayarre luce la medalla ganada unos meses antes en el Real Conservatorio.

Retrato de Julián Gayarre [1876], detalle de una fotografía de Carlo Marcozzi, Milán. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. En 1877 Gayarre debutó con enorme éxito en el Teatro Real de Madrid.



Fachada del Steinway Hall, Nueva York, grabado en *Harper's Weekly*, Vol. 11, núm. 574, Nueva York, 28 de diciembre de 1867, pág. 829. U.S. Library of Congress. En dominio público. Este suntuoso Salón de la famosa marca de pianos fue uno de los escenarios en los que cantó Encarnación Cortés durante su gira americana en 1869.



# STEINWAY HALL.

The beautiful and charming young Prima Donna Senorita MARIA CORTES, supported by Mlle. Filomeno and Signors Boy, Fossati, Bosoni and Salcedo, will give her first series of concerts at Steinway Hall on the 20th, 22d and 27th inst., and at the Brooklyn Academy of Music on the 28th. Admission, \$1; Reserved Seats 50 cents extra. Seats now at Steinway Hall and at 114 and 701 Broadway.

Anuncio de los recitales de Encarnación Cortés en Nueva York, octubre de 1869, en “Amusements”, *The New York Herald*, núm. 12 110, Nueva York, 16 de octubre de 1869, pág. 14. La acompañante reseñada, “Mlle. Filomeno” era la pianista y violinista chilena Josefina Filomeno (ca. 1852-?)



Fachada principal de la Ópera Khédivial, El Cairo [1869], fotografía de autor desconocido, Bibliotheca Alexandrina, Archivo digital de la Memoria del Egipto Moderno. En dominio público. En este teatro, construido en 1869, escenario del estreno de la ópera *Aida* de Verdi en 1871, actuó Encarnación Cortés en 1873 con una compañía de ópera italiana. El edificio sucumbió a un incendio en 1971.



Hilarión Eslava, foto retrato en *Galería de contemporáneos; retratos fotográficos por Rafael Castro y Ordoñez, apuntes biográficos por J. de la Viña*, Imprenta de E. Aguado, Madrid [1862], cortesía Museo Nacional de Ciencias Naturales - Consejo Superior de Investigaciones Científicas (MNCN-CSIC), Madrid.



Hilarión Eslava [ca. 1865], foto retrato, Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. En dominio público.



## XI. LOS AÑOS FINALES

### España en crisis: La Revolución de 1868, la Primera República y la Restauración Borbónica<sup>317</sup>

Para España, la década de 1860 supuso el comienzo de una azarosa andadura cuyos convulsos pasos no se detendrían hasta ya avanzada la década siguiente. En 1868, la nación iba a experimentar el primer intento en su historia de establecer un régimen democrático, inicialmente en forma de una frustrada monarquía parlamentaria y un nuevo rey, Amadeo I (1871-1873), seguida por una efímera Primera República (1873-1874), para finalmente concluir con una Restauración borbónica (en 1874) impuesta en la figura del rey Alfonso XII, hijo de Isabel II. Y todo ello con el añadido entramado de una larga crisis económica (1864-1868), la Guerra de los Diez Años en Cuba (1868-1878) y una tercera guerra carlista (1872-1876) [23]. Como se verá más adelante, muchos de estos sucesos tuvieron un efecto directo y trascendental en los últimos años de la vida de Hilarión Eslava.

Los orígenes de la Revolución de 1868 se remontan a las fisuras que comenzaron a surgir a partir de 1861 entre las figuras más influyentes de la Unión Liberal, el partido político que, con Leopoldo O'Donnell a la cabeza, llevaba gobernando desde 1858. Este proceso de disgregación se debió principalmente a que la Unión Liberal, más que un organismo político con un ideario definido era una aglutinación de personalidades con intereses propios, escasamente altruistas y raramente acordes. Para intentar recuperar el consenso entre sus propias filas, O'Donnell formó un nuevo gobierno a comienzos de 1863 y propuso la elección de nuevas Cortes. Isabel II, sin embargo, se negó a disolver la legislatura, llevada por su deseo de impartir un tono más conservador a la política del gobierno y hundir a O'Donnell. El resultado inmediato de esta acción fue la dimisión de O'Donnell. Con la evolución de la década, las crecientes injerencias de la Reina en el funcionamiento del gobierno, la desmesurada influencia de su camarilla de Palacio, su escandalosa vida privada y la cultura de corrupción prevalente en la Corte

---

<sup>317</sup> Este resumen está basado principalmente en la *Historia de España Siglo XIX* de Bahamonde y Martínez [23], con el apoyo de numerosas otras fuentes.

contribuirían decisivamente al sentimiento antimonárquico que en 1868 conduciría al destronamiento de la monarca.

A la caída del gobierno de O'Donnell siguió la formación de un nuevo gobierno bajo el moderado Manuel de Pando y Fernández de Pinedo, IV Marqués de Miraflores (1792-1872). Contando esta vez con la aprobación de la Reina, se convocaron nuevas elecciones a Cortes en agosto de 1863, pero la corrupción y las acciones del nuevo gobierno para impedir el libre ejercicio de reuniones electorales hicieron que la mayoría de los progresistas tomaran la decisión de abstenerse a partir de entonces de participar en el proceso político, acción que se ha llamado *el retraimiento*. La ausencia del sector progresista en las Cortes y, por tanto, la (de facto) mermada legitimidad del gobierno constituiría otro factor influyente en los acontecimientos de 1868.

La falta de unidad dentro de las diversas formaciones políticas, la intransigencia de la Corona y el retraimiento de los progresistas hicieron que entre marzo de 1863 y septiembre de 1864 se sucedieran nada menos que cuatro gobiernos —el del Marqués de Miraflores (con una duración de diez meses), el de Lorenzo Arrazola<sup>318</sup> (seis semanas), el de Alejandro Mon<sup>319</sup> (siete meses), seguido por el de un políticamente rehabilitado Ramón María Narváez, gobierno que sería también breve. Narváez, el «espadón de Loja», fiel a su reputación, optó por un gabinete de cariz conservador y por un recrudecimiento de la censura y de la represión, contando en ello con la aprobación tácita de Palacio.

Mientras tanto, se comenzaba a formar una oposición más allá del progresismo como facción política; un movimiento urbano e intelectual, no necesariamente afín a una causa republicana pero haciendo de la democracia su causa común. Este movimiento encontró un amplio apoyo en los sectores más liberales de la prensa y en el mundo académico, siendo su figura más destacada el catedrático, político y escritor Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899). Precisamente desde ese sector y, concretamente de la pluma de Castelar prendió en abril de 1865 la primera chispa revolucionaria: la Noche de

---

<sup>318</sup> Lorenzo Arrazola García (1795-1873).

<sup>319</sup> Alejandro Mon y Menéndez (1801-1882).

San Daniel. En escritos defendiendo la libertad de cátedra en las universidades y condenando la apropiación por parte de la Corona de un Patrimonio Real que muchos consideraban en realidad patrimonio de la nación, Castelar había incurrido la ira de Narváez y su gobierno, que finalmente reaccionó instruyendo un proceso judicial contra él y exigiendo al rector de la Universidad Central, Juan Manuel Montalbán Herranz (1806-1889), la destitución de su catedrático. Al negarse Montalbán a cumplir la orden del gobierno, tanto él como Castelar fueron sumariamente cesados, acción que fue seguida por la declaración de estado de guerra y la suspensión de derechos constitucionales por el reaccionario ministro de Gobernación de Narváez, Luis González Bravo y López de Arjona (1811-1871). Una consiguiente protesta pacífica de estudiantes en la Puerta del Sol de Madrid la noche del 10 de abril —la llamada Noche de San Daniel o del Matadero— fue reprimida violentamente por efectivos del Ejército y de la Guardia Civil, con un saldo de 14 muertos y casi 100 heridos.

La dura actuación de las autoridades en la Noche de San Daniel y la reacción pública que generó en contra de Narváez ocasionó la caída de su gobierno en junio de 1865, apenas nueve meses desde su formación. O'Donnell volvió nuevamente al poder, esta vez con la esperanza de crear un amplio consenso político desde la Unión Liberal y sacar a los progresistas del retraimiento, pero fracasó en ambos objetivos. Buscando una vía expeditiva para forzar el acceso al poder de los progresistas, el general Prim, erigido como su líder, se sublevó en enero de 1866 en la localidad madrileña de Villarejo de Salvanés, pero el levantamiento fracasó en cuestión de horas, viéndose obligado Prim a huir a Portugal. En junio de 1866, una nueva sublevación, esta vez iniciada en el Cuartel de Artillería de San Gil, en el centro de Madrid, y contando con un limitado apoyo popular, fue expeditivamente sofocada por el general Serrano<sup>320</sup>, bajo

---

<sup>320</sup> Francisco Serrano y Domínguez (1810-1885), célebre militar y político, inició su carrera en las armas con distinción durante la Primera Guerra Carlista. Fue amante de una joven Isabel II, ganándose el apodo (atribuido apócrifamente a la Reina) de «*el general bonito*». Serrano fue un intrigante y un verdadero camaleón social, ajustando su filiación con alacridad según los vientos políticos imperantes, desde el moderantismo

órdenes de O'Donnell. A la derrota de los sublevados siguió una sangrienta represión, incluyendo el fusilamiento de más de 60 militares, la mayoría sargentos artilleros. La imagen de un O'Donnell conciliador quedó deshecha, dando un nuevo ímpetu a la vía insurreccionista que proclamaban los progresistas como única salida. Sin apoyo en las Cortes ni en Palacio, en donde era detestado, O'Donnell se vio forzado a dimitir en julio de 1866, abriendo nuevamente el paso a Narváez. O'Donnell murió el 7 de noviembre del año siguiente.

Narváez gobernó hasta su muerte en abril de 1868, siguiéndole González Bravo en las riendas del gobierno hasta el 19 de septiembre. Bajo el lema de «el orden contra la revolución», Narváez suspendió las Cortes y gobernó por decreto. Restrictivas leyes de imprenta y orden público, y la suspensión de garantías constitucionales facilitaron la actuación represiva del gobierno, que no hizo más que acelerar un ya inexorable proceso revolucionario. González Bravo continuó la enérgica política de su predecesor, desterrando a generales y personalidades supuestamente próximas a complots revolucionarios a puntos de la geografía lo más distantes posibles de Madrid.

A todos estos problemas se sumaron a partir de 1864 una serie de crisis financieras causadas por las pérdidas en la industria textil catalana, afectada por la escasez de algodón ocasionada por la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865), una desenfrenada especulación en los negocios de construcción y explotación de la naciente red de ferrocarriles en España, con la consiguiente quiebra de instituciones de crédito y, finalmente, una crisis de subsistencias debida a la deficiente gestión comercial del gobierno, agravada por una menguada cosecha en 1867.

El fallido pronunciamiento de Prim y la represión que siguió a los incidentes del Cuartel de San Gil llevaron a una

---

hasta el progresismo. Fue agraciado por Isabel II con los títulos de Duque de la Torre y Grande de España en reconocimiento por su decisiva intervención dando fin a la sublevación del Cuartel de San Gil en 1866. Tras la muerte de O'Donnell asumió la jefatura de la Unión Liberal, pasando a convertirse en líder revolucionario en 1868, regente en 1869 y presidente del Poder Ejecutivo de la Primera República en 1874.



consolidación de la oposición demócrata y progresista, decidida a poner fin a la dinastía borbónica y a favor de la creación de unas Cortes Constituyentes elegidas por sufragio universal. Estos objetivos fueron recogidos por la oposición en el exilio en una declaración de principios, el llamado *Pacto de Ostende*, firmado en la ciudad belga del mismo nombre en agosto de 1866. Tras la muerte de O'Donnell, la Unión Liberal, con su sucesor Francisco Serrano al frente, se unió al *Pacto* en noviembre de 1867.

La revolución se inició el 16 de septiembre de 1868 con la llegada a Cádiz de Prim y la sublevación dos días después en la misma ciudad de la escuadra naval al mando del brigadier Juan Bautista Topete y Carballo (1821-1885). Bajo el lema «¡Viva España con honra!», la rebelión se extendió rápidamente por numerosos puntos de la península. González Bravo dimitió el día 19, aconsejando a la Reina el nombramiento de un militar, el general José Gutiérrez de la Concha Irigoyen, Marqués de La Habana (1809-1895) para hacer frente a los rebeldes. El ejército enviado por el general Concha con este propósito desde Madrid fue derrotado decisivamente por las tropas mandadas por Serrano en la Batalla de Alcolea (Córdoba), el 28 de septiembre. El día 29, Madrid se unió a la sublevación. La Reina y su séquito abandonaron España en dirección a Francia al día siguiente, partiendo para un exilio que duraría seis años. El primer gobierno provisional se constituyó el 8 de octubre, presidido por Serrano y con Prim y Topete entre sus miembros.

La revolución de 1868, apodada «*La Gloriosa*» o «*La Septembrina*», fue la primera fase del llamado «Sexenio Democrático». Su apoyo procedía principalmente por elementos de la burguesía urbana e intelectuales afectos a principios democráticos tales como el sufragio universal, la libertad de imprenta, la libertad de cultos, la protección de los derechos individuales y la abolición de las impopulares *quintas*<sup>321</sup>. La cuestión de la forma de gobierno a seguir

---

<sup>321</sup> Las *quintas* eran un sistema de reclutamiento militar forzoso instituido en España en el siglo XVIII, cuyo nombre provenía de la práctica consistente en la selección por sorteo de uno de cada cinco varones jóvenes de cada localidad para el servicio militar, hasta completar una cuota preestablecida. Las clases más pudientes podían evitar esta

(monarquía constitucional sin Borbones o república) quedó inicialmente sin resolver, causando importantes escisiones entre los grupos que habían impulsado la causa revolucionaria.

Las elecciones a Cortes Constituyentes, las primeras elecciones realizadas por sufragio universal en España<sup>322</sup>, tuvieron lugar en enero de 1869, con un relativamente alto grado de participación y sorprendente integridad. Actuando con una celeridad inaudita, las recién creadas Cortes aprobaron una nueva Constitución el 1 de junio de 1869. En esta Constitución se reconocían explícitamente y por primera vez los derechos inalienables que el estado garantizaba a los ciudadanos, incluyendo los derechos de libertad de expresión, reunión y asociación, seguridad personal, libertad de cultos, propiedad privada, inviolabilidad del domicilio y correspondencia, y el sufragio universal. La Constitución establecía asimismo mecanismos de protección de esos derechos y sanciones para quienes los vulneraran. Por otra parte, la preponderancia en las Cortes de partidarios de la monarquía constitucional hizo que fuera este sistema de gobierno, y no una república, el modelo plasmado en la Constitución de 1869. De acuerdo con este modelo, unas Cortes bicamerales y democráticas pasaban a convertirse en el centro efectivo del poder. Aunque dotado de algunos poderes ejecutivos (como el de disolución de las Cortes, con ciertas limitaciones), el monarca quedaba relegado a una función casi protocolaria, a imitación del sistema británico.

Así pues, con el apoyo de las Cortes, Serrano fue nombrado regente, pasando la presidencia del gobierno provisional a

---

obligación pagando una redención en metálico o por medio de sustitutos. Como consecuencia de ello, las *quintas* afectaban dura y desproporcionadamente a las clases más humildes. Este odiado sistema no fue abolido permanentemente hasta 1912.

<sup>322</sup> En realidad, no del todo universal: A las mujeres les estaba todavía vetado este derecho. El sufragio femenino no fue reconocido en España hasta el advenimiento de la Segunda República, en 1931; la primera vez que las mujeres votaron en unas elecciones generales en el país fue en 1933. La calificación de *universal* se usa aquí para indicar que el derecho a voto (para los varones) dejaba de estar condicionado a un cierto nivel de rentas o a la posesión de propiedades.

Prim, con el extraordinario mandato de encontrar un candidato adecuado para el trono de España. Durante los siguientes 18 meses, hasta diciembre de 1870, Prim presidió sobre tres cambios de gobierno, teniendo que lidiar además con acciones violentas de matiz republicano en diversos puntos de España (especialmente Andalucía y Cataluña) entre septiembre y octubre de 1869, y una insurrección armada en Cuba, iniciada el otoño anterior. En las revueltas de 1869 en la península convergían reivindicaciones candentes entre las clases trabajadoras, como el reparto de tierras en Andalucía, la justicia social para las nacientes clases obreras de la España industrial y la abolición de las quintas y de los impuestos de consumo<sup>323</sup>.

La insurrección cubana, llamada Guerra de los Diez Años o Guerra Grande, tuvo numerosas y complejas raíces políticas, sociales y económicas, con la esclavitud como importante trasfondo. Iniciada en octubre de 1868 con el *Grito de Yara*, esta primera de tres guerras de independencia cubana concluyó en 1878 con la derrota militar de los insurrectos, pero con un coste enorme en víctimas entre la población civil y los combatientes, e irreversibles daños a la economía de la colonia y por ende, a la de la metrópolis [497]. El número de bajas militares españolas en esta contienda se ha cifrado entre 65.000 y más de 100.000, la gran mayoría debidas a enfermedades y a un pobremente pertrechado ejército.

La búsqueda de un nuevo monarca abarcó numerosas opciones, con representación de varias de las más notables casas reales europeas. Prim descartó tajantemente desde un principio al joven príncipe Alfonso de Borbón, a pesar de haber abdicado Isabel II en favor de su hijo en junio de 1870. Los candidatos propuestos por Portugal y Prusia fueron también eliminados por motivos políticos o debido a

---

<sup>323</sup> «*Los consumos*» eran un sistema de impuestos indirectos creado en 1845 que gravaba numerosos artículos de primera necesidad, incluidos los comestibles. Fue un sistema intrusivo, corrupto y eminentemente injusto que, al igual que las quintas, afectó con mayor dureza a las capas más humildes de la sociedad. Los impuestos de consumo fueron temporalmente abolidos durante el Sexenio y reintroducidos a su conclusión, siendo finalmente desplazados por otras formas de tributación indirecta a partir de 1911. Para un tratamiento más detallado del tema, véase, por ejemplo, [496].

presiones externas<sup>324</sup>. La elección final en las Cortes, celebrada en noviembre de 1870, fue entre Amadeo Duque de Aosta (Amedeo di Savoia (1845-1890), hijo del primer rey de Italia, Vittorio Emanuele II), Antonio de Orléans Duque de Montpensier (cuñado de Isabel II) y, fuera del ámbito aristocrático, un ya anciano Baldomero Espartero. La mayoría de los votos fue para Amadeo, aunque con no poca oposición. El Duque de Aosta fue coronado Amadeo I Rey de España el 2 de enero de 1871, quedando las Cortes Constituyentes disueltas al día siguiente. Amadeo tenía sólo 25 años. Prim no pudo ver su labor acabada; había sido asesinado tan sólo unos días antes, el 27 de diciembre<sup>325</sup>.

El intento de creación de una monarquía constitucional bajo Amadeo I no perduró, a pesar de la buena voluntad y los esfuerzos del monarca. Con un entramado político a su comienzo ya de por sí débil y ahora dañado por la muerte de Prim, el recién nacido régimen se vio inmediatamente amenazado por una larga lista de insuperables retos: las crecientes divisiones internas en el sector progresista que lo había concebido, una pertinaz crisis económica, la oposición de la vieja nobleza de sangre y de la Iglesia, y una intensa agitación social ligada en parte a un republicanismo beligerante. A todo ello se unían la guerra en Cuba y, a partir de 1872, la insurrección carlista.

La oposición de la Iglesia tenía sus bases en la pérdida de su primacía como religión de Estado en la Constitución de 1869, el decreto de Prim obligando al clero a jurar la Constitución,

---

<sup>324</sup> Este último fue el caso de la candidatura del príncipe Leopold von Hohenzollern (1835-1905), propuesto por el canciller prusiano Otto von Bismarck, con la acérrima oposición en Francia del emperador Napoléon III. El veto de Napoléon III y las intrigas de Bismarck a este respecto fueron, por cierto, uno de los principales detonantes de la guerra franco-prusiana de 1870 y el consiguiente desmoronamiento del Segundo Imperio francés. Napoléon III se había opuesto también, sin mucho éxito, a la candidatura del Duque de Montpensier, por cuestiones dinásticas.

<sup>325</sup> El asesinato de Prim, perpetrado por un grupo de sicarios en una céntrica calle de Madrid sigue aún hoy envuelto en el misterio. Aunque los pistoleros fueron arrestados y se instruyó un detallado sumario, no se sabe con certeza quién los pagó. Los nombres que más se han barajado son los del general Serrano y el Duque de Montpensier [498].

la elección de un monarca con lazos de familia con el excomulgado Vittorio Emanuele II <sup>326</sup> y el temor al anticlericalismo prevalente entre elementos de las filas republicanas y radicales.

Con la caída de Isabel II, el carlismo se vio regenerado en la figura de Carlos de Borbón y Austria-Este, sobrino del Conde de Montemolín. Titulándose a sí mismo Duque de Madrid, Carlos de Borbón se proclamó en 1869 pretendiente formal a la Corona de España, bajo el nombre de Carlos VII. Como en épocas anteriores, el carlismo volvía a representar las corrientes más integristas en cuanto a religión, monarquía y los ancestrales derechos forales. La primera rebelión armada, lanzada por los sectores carlistas más exaltados y contando con la connivencia del pretendiente, tuvo lugar en verano de 1869, en forma de poco organizados levantamientos en diversos puntos de la geografía española, todos los cuales fracasaron. Con todo, el carlismo continuó como formación política en la legalidad hasta 1872. En abril de ese año, tras la derrota de los partidarios carlistas en las elecciones a Cortes, Carlos de Borbón dio órdenes a sus seguidores de iniciar un nuevo levantamiento, dando con ello comienzo a la Tercera Guerra Carlista. La insurrección tuvo sus mayores triunfos en Navarra, País Vasco y Cataluña. Su mejor momento fue en 1873. Ese año, tras imponerse con éxito a las tropas del gobierno en varias acciones de consideración, los carlistas formaron un gobierno provisional en la localidad navarra de Estella / Lizarra. Al poco, no obstante, los reveses militares y la Restauración Borbónica en la figura de Alfonso XII en 1874 comenzaron a debilitar al bando carlista, hasta su derrota final y la huida en febrero de 1876 del pretendiente a Francia, hacia un exilio del que jamás retornaría. En conjunto, la Tercera Guerra Carlista fue para España un fuerte elemento desestabilizador durante todo el Sexenio Democrático, afectando gravemente la unidad política y la economía del país e impidiendo importantes reformas como la eliminación de las impopulares *quintas*.

---

<sup>326</sup> Excomunión impuesta por el Papa Pío IX a la Casa de Saboya como respuesta a la ocupación de Roma en 1870 por las tropas del rey de Italia y la anexión de los Estados Pontificios a la nueva nación italiana.

Volviendo al panorama nacional en 1871, tras una breve transición presidida por Serrano, las primeras elecciones a Cortes ordinarias tuvieron lugar en marzo, formándose a continuación el primer gobierno constitucional. Sin embargo, las diferencias (principalmente de índole personalista) entre los partidos políticos llevaron a frecuentes cambios de gobierno, el bloqueo parlamentario y la parálisis legislativa. Las figuras políticas dominantes durante este periodo, además de Serrano, fueron Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) y Práxedes Mateo-Sagasta y Escobar (1825-1903). La inestabilidad gubernamental condujo a nuevas elecciones, en abril de 1872, y de nuevo en agosto, caracterizadas por insostenibles coaliciones de conveniencia y un creciente abstencionismo.

El 18 de julio de 1872, desoyendo insistentes advertencias, el Rey y su esposa salieron a pasear al atardecer en un carruaje abierto por El Retiro. A su regreso, fueron objeto de un atentado similar al que costó la vida al general Prim, afortunadamente esta vez sin consecuencias. El atentado ocurrió en la calle del Arenal, a la altura de la Iglesia de San Ginés, junto a la calle de Bordadores, a una manzana escasa del almacén de música de Bonifacio Eslava. El rey afrontó la intentona con imprudente valentía, volviendo al día siguiente al lugar de los hechos, en medio de la aclamación popular. Los culpables se dieron a la fuga y, al igual que con Prim, nunca se supo quiénes estuvieron detrás de la trama.

El último gobierno del reinado de Amadeo I fue presidido por Ruiz Zorrilla entre agosto de 1872 y febrero de 1873, en un clima de inestabilidad, enconados intereses y tramas golpistas de signo republicano. Amadeo, viéndose incapaz de continuar como monarca finalmente abdicó «en nombre propio y de sus descendientes» el 10 de febrero de 1873, regresando inmediatamente a Italia. El mismo día, el Congreso y el Senado, constituidos en Asamblea Nacional, adoptaron la creación de la Primera República Española. Al nuevo régimen, sus defensores le acordaron el mesiánico don de la inevitabilidad, como reflejan las palabras de Emilio Castelar, pronunciadas como diputado republicano en las Cortes durante el debate que precedió al voto de las Cortes [499]:

«El partido republicano no reivindica la gloria de haber destruido la Monarquía. No os echéis tampoco vosotros en cara la responsabilidad en este momento supremo. Nadie ha matado la Monarquía. Yo, que tanto he deseado que este momento viniera, debo decir que no entra en mi conciencia el mérito de haber concluido con ella. Con Fernando VII murió la Monarquía tradicional; con la fuga de Doña Isabel II murió la Monarquía parlamentaria, y con la renuncia de D. Amadeo ha muerto la Monarquía democrática; pero estas Monarquías han muerto por sí mismas. Nadie trae la República; la traen todas las circunstancias; la trae la fuerza aunada de la sociedad, de la naturaleza y de la historia. Señores, saludémosla como un sol que se levanta por sus propias fuerzas en el suelo de nuestra patria.»

En realidad, la República fue (por lo menos en su inicio) un pacto entre las formaciones políticas que lideraban las Cortes para llenar el vacío que el fallido experimento de la monarquía constitucional había dejado. Nació como «república *indefinida*» en medio de disensiones y divergentes modos de entender su estructura y su propósito, y sin apenas apoyo internacional<sup>327</sup>. En abril, el gobierno provisional superó un intento de golpe de estado en Madrid. En junio de 1873, las Cortes Constituyentes, elegidas un mes antes con un elevado nivel de abstención, se decantaron por la alternativa de república federal, pero fracasaron en su proyecto de crear una nueva Constitución. A una economía prácticamente arruinada, la ausencia de un diálogo político, la guerra en Cuba y la consolidación de la sublevación carlista, se comenzaron a sumar en julio las primeras rebeliones cantonales en numerosas localidades y municipios, sobre todo en el sur y en Levante. El cantonalismo fue sofocado por medio de actuaciones represivas incluyendo, a partir de septiembre de 1873, la suspensión de las Cortes y el gobierno por decreto y la intervención del ejército para imponer el orden.

---

<sup>327</sup> Las potencias europeas, la mayoría regidas por monarquías autocráticas, se negaron a reconocer la República Española. Tampoco lo hizo la Santa Sede. Sólo Suiza y los Estados Unidos de América reconocieron el nuevo régimen.

La República se estaba desintegrando. La reapertura de las Cortes el 2 de enero de 1874 puso en evidencia una profunda falta de confianza en el gobierno, dando lugar a su caída y a un inmediato golpe de estado protagonizado por el general Pavía<sup>328</sup>, capitán general de la región de Madrid. Pavía colocó a la cabeza del gobierno a Francisco Serrano, quien, a partir de entonces, sin tener ya que dar cuenta a las Cortes y habiendo suspendido la Constitución de 1869, pasó de hecho a regir indefinidamente como dictador. Un regreso de los Borbones en la figura del joven príncipe Alfonso comenzó a cobrar fuerza como única salida política aparente a la autocracia de Serrano y al agotamiento de una República que ya sólo sobrevivía en nombre. El fin del primer experimento republicano español llegó el 29 de diciembre de 1874 de manos del general Martínez-Campos<sup>329</sup> en la localidad valenciana de Sagunto / Sagunt. Su pronunciamiento militar a favor de Alfonso hizo caer al gobierno de Serrano. No hubo oposición. La República había durado 22 turbulentos meses, turnándose durante este periodo cinco presidentes del Poder Ejecutivo<sup>330</sup>.

La entrada en España y proclamación como rey de Alfonso XII tuvieron lugar en enero de 1875, cuando el nuevo monarca contaba con sólo 17 años. El exilio de su familia había facilitado que el príncipe pudiera recibir una inusualmente esmerada educación —en París, Ginebra, Viena y en la academia militar británica de Sandhurst, en donde se encontraba en el momento del pronunciamiento de Martínez-Campos. El primer gobierno de la restaurada monarquía fue liderado por el mismo artífice político de la Restauración, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), heredero de la Unión Liberal, reconstituida en 1874 como el partido Liberal-Conservador, formación que hoy podría ser clasificada como de centroderecha. Las primeras elecciones a Cortes tuvieron lugar en enero de 1876. No muy limpias y

---

<sup>328</sup> Manuel Pavía y Rodríguez de Alburquerque (1827-1895).

<sup>329</sup> Arsenio Martínez-Campos Antón (1831-1900).

<sup>330</sup> A saber: Estanislao Figueras (de febrero a junio de 1873), Francisco (Francesc) Pi y Margall (junio a julio de 1873), Nicolás Salmerón (julio a septiembre de 1873), Emilio Castelar (septiembre de 1873 a enero de 1874) y Francisco Serrano (enero a diciembre de 1874).



con un elevado nivel de abstención debido en parte a maniobras políticas desde el gobierno y a la oposición de la Iglesia (preocupada por la amenaza de supondría una continuación de la libertad de cultos), estas primeras elecciones de la Restauración dieron el triunfo a los seguidores de Cánovas, con Sagasta liderando la oposición liberal. En futuras elecciones de hecho se alternarían estas dos formaciones en el poder de forma casi mecánica, en lo que se denominó el «turno pacífico». Este proceso se hizo posible a una gestión de elecciones facilitada por el fraude electoral y el caciquismo, situación que perduraría hasta ya entrado el siglo XX.

Las recién elegidas Cortes aprobaron una nueva Constitución en mayo de 1876. La Constitución de 1876 mantenía algunos de los avances de la de 1869, pero en conjunto, suponía un retroceso. Al monarca se le otorgaba un papel equivalente e intrínsecamente ligado al de las Cortes en cuestión de soberanía nacional. El derecho a voto quedaba recortado, desapareciendo el sufragio universal. La libertad de cultos, reconocida en la Constitución de 1869, también quedó suprimida, volviéndose a la definición de la nación española como un estado confesional católico, aunque se establecía la tolerancia religiosa y el derecho al culto privado. La Constitución de 1876 y el nuevo sistema de gobierno, por otra parte, propició un largo periodo de relativa estabilidad política y, con ella, una lenta recuperación económica. En 1878 finalizó la Tercera Guerra Carlista y se dio fin también a la Guerra de los Diez Años en Cuba, con la capitulación del ejército rebelde y la Paz de Zanjón.

Alfonso XII contrajo matrimonio con la infanta Mercedes de Orleans el 23 de enero de 1878. Fue un romance y una boda que captaron el interés y la simpatía popular, pero que concluyó trágicamente a los pocos meses, el 26 de junio de 1878, con la muerte de la joven reina<sup>331</sup>. En 1879 Alfonso XII

---

<sup>331</sup> María de las Mercedes de Orleans y Borbón (1860-1878) era hija del duque de Montpensier y sobrina por parte materna de Isabel II. Alfonso y Mercedes eran, por lo tanto, primos hermanos. En el momento de su matrimonio, Mercedes tenía 17 años y Alfonso 20 apenas recién cumplidos. La súbita muerte de Mercedes, acontecida dos días después

casó en segundas nupcias con la princesa austriaca María Cristina de Habsburgo-Lorena (Maria Christina von Habsburg-Lothringen), con quien tuvo tres hijos, uno de los cuales sería el futuro rey Alfonso XIII. Alfonso XII sobrevivió dos intentos de asesinato, muriendo de tuberculosis el 25 de noviembre de 1885, tres días antes de cumplir los 28 años.

### Eslava y la reestructuración del Conservatorio

El empeoramiento desde comienzos del 1865 de la salud del director del Conservatorio, Ventura de la Vega, obligó a Hilarión Eslava en su calidad de subdirector a asumir temporalmente la administración del centro. El primer reto importante con que se tuvo que enfrentar Eslava fue el Real Decreto emitido por el nuevo gobierno de Narváez en febrero de ese mismo año por el cual quedaban suprimidas todas las retribuciones económicas a cargos no reconocidos expresamente en la ley de presupuestos en vigor [500]. El efecto inmediato en el Conservatorio iba a ser la supresión de cuatro puestos de profesores auxiliares. Más alarmantemente, se hablaba también de importantes recortes de presupuestos. Eslava buscó a las pocas semanas entrevistarse con Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872), Director General de Instrucción Pública<sup>332</sup>, pero su diligencia no logró evitar los recortes de personal [313]. Debido a su enfermedad, Ventura de la Vega se vio forzado a abandonar la dirección del centro en agosto de 1865, siendo reemplazado, aunque sólo nominalmente y a título interino, por Antonio González de Aguilar y Correa (1824-1907), VIII Marqués de la Vega de Armijo y, desde hacía dos meses escasos, ministro de Fomento en el recién formado gobierno de O'Donnell [23][501]. Ventura de la Vega falleció el 29 de noviembre.

La búsqueda de un nuevo director se convirtió en objeto de intriga y viva polémica en medio de unos momentos de gran turbulencia política. A comienzos de diciembre se rumoreaba en la prensa que el próximo director iba a ser

---

de cumplir los 18 años, probablemente a causa de tifus, conmocionó a la nación.

<sup>332</sup> Como consecuencia de la Ley Moyano, el Conservatorio dependía de la Dirección General de Instrucción Pública, administración supeditada al Ministerio de Fomento [311].

elegido entre los más decanos miembros del profesorado del Conservatorio, en cuyo caso, Hilarión Eslava parecía ser (para muchos) el candidato más propicio. Otro rumor que circulaba en esos momentos era que el cargo podría recaer en manos del escritor, libretista de zarzuelas y frecuente colaborador de Emilio Arrieta, Antonio García Gutiérrez (1813-1884). García Gutiérrez salió al paso de los rumores anunciando públicamente que no aceptaría tal cargo si se le ofreciera. Los proponentes de Eslava (o por lo menos, de alguien de su talla) como director, entre los que se encontraban algunos miembros de la redacción de la nueva *Gaceta Musical de Madrid*<sup>333</sup> argumentaban que había llegado el momento de poner al frente del Conservatorio a un músico universalmente reconocido como «eminencia del arte» capaz de «plantear las reformas que tanto y tan urgentemente necesita el primer centro de enseñanza musical de España», exhortando al gobierno a, «en ningún caso convertir la dirección del Conservatorio en un *destino más*» [502].

Mas lejos aún iba el periódico conservador *La Época* de Madrid, con la siguiente reseña firmada por José María de Goizueta [503]:

«La muerte de D. Ventura de la Vega ha dejado vacante la plaza de director del Conservatorio de música y declamación. Asegúrase que ocupará esta plaza D. Hilarión Eslava, maestro de la real capilla y profesor de aquel establecimiento. Sinceramente aplaudimos este nombramiento porque no creemos que haya en España quien pueda ocupar aquella plaza con mejores títulos. Mas de una vez hemos tenido ocasión de ocuparnos de sus composiciones en nuestras revistas musicales: su nombre es conocido fuera de nuestro país y respetado cual se merece. El dar á otro que no sea al Sr. Eslava la

---

<sup>333</sup> Esta *Gaceta Musical de Madrid*, sin relación con la anterior publicación del mismo nombre, fue un semanario musical publicado por primera vez en octubre de 1865 bajo la dirección del jurista y melómano José Ortega y Zapata (1824-1904). Sus colaboradores incluyeron personalidades de la música y de la literatura del momento como Emilio Arrieta, José Inzenga, Antonio Cordero y Mariano Soriano Fuertes. Dejó de publicarse en agosto de 1866, volviendo a aparecer a finales de 1877. Su último número fue impreso en marzo de 1878.

dirección de nuestro Conservatorio, sería tanto como desear su muerte.

Nosotros, que somos de opinión de que aquel establecimiento necesita reformas radicales si ha de responder al objeto con que se fundó; nosotros, que conocemos las dotes de carácter que adornan al señor Eslava, y sus deseos de que nuestro Conservatorio se eleve á la altura á que debe elevarse, esperamos que, poniendo remedio á muchas fallas, y cortando de raíz y con mano fuerte no pocos abusos, conseguirá el fin que todos deseamos.

Si necesitase para ello de nuestro débil apoyo, se lo daremos decidido y desinteresado.

José M. de Goizueta»

Haciendo caso omiso a estas y otras opiniones, el 5 de diciembre de 1865, González de Aguilar nombró para el puesto a Adelardo López de Ayala y Herrera (1829-1879), conocido dramaturgo, libretista, político y, como el ministro, también amigo de Arrieta. Los redactores de la *Gaceta* aceptaron el nombramiento con templada aprobación [504], como lo hizo el público en general, dado el amplio respeto con que contaba López de Ayala en el mundo de las artes. El problema con que se encontró el nuevo director, sin embargo, fue que, habiendo sido elegido diputado a Cortes al mismo tiempo, el Congreso lo declaró incompatible para la dirección del Conservatorio, por lo que se vio obligado a renunciar al cargo en mayo de 1866. Tras la renuncia de López de Ayala fue nombrado Director el profesor de declamación del Conservatorio Julián Romea Yanguas (1813-1868), el primer director con salario desde los tiempos de Francesco Piermarini, 35 años antes. Romea había accedido a la cátedra de Declamación en marzo de 1857 [501][505].

En el Conservatorio, la noticia del nombramiento de López de Ayala había sido recibida con desagrado por los profesores más afines a Eslava. Algunos periódicos llegaron a anunciar que Hilarión Eslava y Rafael Hernando (profesor y Secretario del Conservatorio) habían presentado su dimisión [506]. Eslava se apresuró a desmentir la noticia, pero Hernando

efectivamente sí había dimitido de su cargo<sup>334</sup> [113][508][509]. Hernando fue reemplazado como Secretario en enero de 1866 por Justo Moré y Cudolar (†1887), profesor supernumerario de solfeo en el Conservatorio y antiguo profesor de piano y maestro de coros en el extinto Teatro de Palacio [510].

Mientras tanto, en enero de 1866, Mariano Soriano Fuertes iniciaba desde París, en donde residía en ese momento, una nueva y dura polémica; esta vez con el Conservatorio como objetivo y haciendo uso de la tribuna que le proporcionaba la *Gaceta Musical*. Como evidencian los comentarios de la prensa contemporánea, existía un amplio consenso sobre la necesidad de reformas en el Conservatorio, pero la singular crítica de Soriano Fuertes, tenaz, obtusa y a quemarropa, fue mucho más allá, y sin duda contribuyó a dañar la reputación del Conservatorio en un momento en que la institución se encontraba batallando por su propia supervivencia.

Tras autorizarse como entendedor, patriota y buen cristiano, Soriano Fuertes daba inicio a su ataque en la primera de diez extensas filípicas repartidas por entregas y cuya publicación se prolongaría por espacio de tres meses. Analizando el contenido de sus críticas, Soriano Fuertes parece en algunas ocasiones dirigir los tiros exclusivamente hacia los antiguos viceprotectores o directores de la institución, eximiendo de culpa a los profesores (o, por lo menos, a *ciertos* profesores), pero en la inmensa mayoría de los casos, el polemista sienta en su banquillo de acusados indistintamente a unos y a otros, describiendo sus supuestas tachas en términos como [511] *[sic]*:

---

<sup>334</sup> La iniciativa de nombrar a Eslava como sucesor de Ventura de la Vega parece haber partido de Rafael Hernando, lo cual podría explicar su dimisión al no verse realizada su propuesta. Un «remitido» al periódico *La Correspondencia de España* a finales de diciembre firmado por «Un músico» [507] que, por los detalles que contiene, sólo puede haber sido escrito por el mismo Hernando, explicaba que tal propuesta fue casualmente discutida por primera vez con el ministro de Fomento al comunicársele oficialmente la muerte de Ventura de la Vega. El remitido daba a entender que la idea no había provenido de Eslava. La dimisión se limitó al cargo de Secretario del Conservatorio; Hernando continuó como primer profesor de armonía hasta su cese en 1868.

«La falta de conocimientos artísticos ha turbado la inteligencia reciproca entre la dirección y el profesorado. La primera se ha entregado á la *costumbre* ya creada, el segundo á la enseñanza de *costumbre* y todos han creído cumplir con su obligación.»

Se les acusa de incompetencia, de falta de interés en la ópera nacional (de cuyo fracaso, según Soriano Fuertes, el Conservatorio es el máximo responsable) y de *insuficiente españolismo*. Soriano Fuertes se remite al reglamento original de Piermarini de 1830, alegando que el ideario allí comprendido no se ha respetado y aduce que nada de importancia ha tenido lugar en el Conservatorio desde entonces debido a la desidia de sus directores y del personal docente, a un falso «proselitismo» y, sobre todo, la «punible» y «viciosa» falta de conocimientos sobre la historia de la música española, tema en el que, como ya se ha visto, Soriano Fuertes tendía a autoerigirse máximo experto. En la octava entrega, apogeo de su encendida diatriba, Soriano Fuertes incluye una alusión directa a un incidente que solamente puede interpretarse como un ataque personal dirigido a Eslava [512]:

«Un instituto que no ha cumplido con sus reglamentos y con lo que terminantemente marca la ley de instrucción pública; un instituto que en una junta solemne, según se nos ha asegurado, por muerte de uno de sus más ilustres maestros, no respeta la antigüedad de sus profesores, y quita la presidencia al decano de ellos para dársela á un supernumerario; (...) ¿puede pasar por una institución de las más adelantadas en el ramo de instrucción pública española, y comparable y aun superior con las más notables del extranjero? (...)»

El «ilustre maestro» es claramente Ramón Carnicer, el «decano» es Baltasar Saldoni, el «supernumerario» en cuestión es Hilarión Eslava, y el acontecimiento había tenido lugar en 1855<sup>335</sup>.

Esta vez Eslava se mantuvo en silencio. La respuesta a los artículos de la *Gaceta* provino de Rafael Hernando, blanco

---

<sup>335</sup> Este episodio aparece brevemente descrito en el Capítulo IX. Soriano Fuertes no estuvo presente y obviamente lo interpreta a su manera.

frecuente y objeto de algunas de las más despiadas críticas de Soriano Fuertes, apareciendo su primera réplica en las páginas de la *Gaceta* a mediados de abril de 1866. Ácidas réplicas y contrarréplicas se sucedieron hasta finales de julio, prácticamente hasta la desaparición de la revista el mes siguiente. Como en otras ocasiones, Soriano Fuertes buscó siempre la última palabra y no cedió ni un ápice.

El nombramiento de Julián Romea para la dirección del Conservatorio tuvo lugar el 30 de agosto de 1866, pero tardó unos días en ser anunciado en la prensa [497][513]. Entre la dimisión de López de Ayala en mayo y la toma de cargo de Romea tres meses después, Eslava asumió la dirección interina de la institución [223]. Después de la controvertida elección de López de Ayala, el nombramiento de Romea por parte del nuevo ministro de Fomento, Manuel de Orovio y Echagüe (1817-1883) podría calificarse de sagaz. Romea era un actor y escritor notable, considerado una de las mayores glorias del teatro nacional español y, como miembro estimado de la plantilla del Conservatorio, podía contar con el apoyo de la mayoría de sus comprofesores. Su mayor reto fue la gestión de un Conservatorio que luchaba por sobrevivir en medio de una caótica situación política en España que sólo hacía que empeorar, teniendo que compaginar todo ello con su actividad docente, literaria y teatral. Romea sufría además de una grave insuficiencia coronaria que acabaría con su vida apenas dos años después.

Desde su instauración en julio de 1866, el duro gobierno de Narváez hizo una de sus prioridades la reforma y depuración del profesorado y la enseñanza, imponiendo estrictos controles sobre el profesorado (al que, entre otras cosas, se le iba a exigir una lealtad absoluta a la Corona), haciendo significativos recortes presupuestarios en los centros docentes y reestructurando los planes de estudio a todos los niveles. A este efecto, el ministro Manuel de Orovio emitió entre octubre y noviembre de 1866 más de veinte Reales Órdenes y Decretos relacionados con la enseñanza. Su labor se vio considerablemente facilitada al haber disuelto Narváez las Cortes tres meses antes [23][514].

La legislación que más directamente afectó al Conservatorio fue el Real Decreto de 9 de octubre de 1866 sobre la reforma

de las llamadas Escuelas especiales, publicado por la *Gaceta de Madrid* (el diario oficial del estado) el 13 de octubre [514][515]. Con respecto al Conservatorio, la más importante alteración era la suspensión de su clasificación como «Escuela superior» y el retorno a la condición de «Escuela especial» en la que se encontraba antes de 1857. Con este cambio, el gobierno buscaba separar al Conservatorio del modelo clásico universitario, tanto en lo docente como en lo administrativo. Por añadidura, con la nueva legislación, la gestión global de la enseñanza, incluidas las Escuelas especiales pasaba a controlarla el gobierno a través de un reconstituido Real Consejo de Instrucción Pública. El Real Consejo de Instrucción Pública, un órgano consultivo dependiente de la Dirección General de Instrucción Pública ya existente antes de la Ley Moyano, se convertía, en virtud de otros dos Reales Decretos emitidos asimismo en octubre de 1866, en una junta ejecutiva centralizada y con amplios poderes. Sus competencias incluían (1) la provisión de cátedras, traslación, ascenso y separación de profesores, (2) la creación y supresión de instituciones públicas de segunda enseñanza y de enseñanzas superiores, (3) la aprobación de planes y reglamentos de enseñanza, y (4) la aprobación de libros de texto en todas las instituciones excepto las religiosas. El Real Consejo lo componían un presidente y 24 vocales divididos en tres secciones, una de las cuales, la de Enseñanzas Superiores y Profesionales, incluía a las Escuelas especiales. La pertenencia a este organismo lo limitaba la nueva ley a ministros del gobierno y sus delegados, miembros de la alta jerarquía eclesiástica, jueces, y ciertos rectores universitarios y académicos con el plácet del gobierno. De acuerdo con la nueva legislación, el Conservatorio continuaba administrativamente apartado de la Escuela de Bellas Artes (aunque ambas se constituían como Escuelas Especiales) y se creaba el puesto remunerado de Comisario Regio como representante del gobierno en la institución [514].

El posicionamiento del Conservatorio con respecto a la legislación de instrucción pública fue objeto de debate en una reunión extraordinaria de la Junta facultativa auxiliar del Conservatorio el 10 de octubre, un día después de la aprobación del nuevo decreto de Orovio —al parecer sin tener la Junta un conocimiento detallado de lo que el gobierno había ya aprobado. La reveladora discusión, protagonizada



por Romea, Hernando y Eslava y recogida en las Actas de la Junta, muestra a un claustro preocupado por el futuro del Conservatorio y por el nivel de sus salarios, considerablemente inferior a lo que recibían sus colegas universitarios y, para la mayoría de los profesores, sujeto a recortes arbitrarios y sin un mecanismo evidente de apelación. La postura expresada por Eslava, a la que se adhirió mayoritariamente la Junta, era que el pase del Conservatorio a la situación de Escuela especial, para bien o para mal, iba a ser inevitable, sugiriendo que un enfoque más productivo sería intentar conseguir del gobierno un mayor amparo y una más justa remuneración para su profesorado [516].

Mas allá de imparables cambios en la normativa del centro, el primer arreglo introducido por Romea en el Conservatorio – más simbólico que eficaz– fue, a partir de diciembre de 1866, la división de la programación docente en tres secciones, cada una encabezada por un director subordinado al Director de la institución. Las tres secciones —Música, Declamación dramática y Declamación lírica— quedaban a cargo, respectivamente, de los profesores Hilarión Eslava, Julián Romea y el barítono Tirso Obregón y Pierrad<sup>336</sup> (1832-1889) [517]. Los dos aspectos más importantes de esta reestructuración fueron la separación formal de las disciplinas de música y declamación y el incrementado y asimétrico protagonismo que se la asignaba a esta última. Bajo la recién creada sección de Música quedaban todas las materias excepto declamación (composición, armonía, canto, solfeo, piano, órgano, instrumentos y lengua italiana), así como la inmensa mayoría del profesorado. Con el nombramiento de Eslava, quizá pretendieron Romea y el ministerio también aplacar a la crítica, ofreciendo un efímero premio de consolación a un Eslava al que se le había repetidamente vetado el ascenso a la dirección del Conservatorio, un ascenso que muchos (incluido seguramente el mismo maestro) habían dado por seguro. Y sin embargo, esta reestructuración sólo hizo que ocasionar

---

<sup>336</sup> En el nombramiento de Tirso Obregón puede haber influido su indiscreta y bien conocida relación íntima con la Reina a comienzos de la década de 1860. Por igual motivo puede haberse visto personalmente perjudicado al reorganizarse el Conservatorio con el advenimiento de *La Gloriosa* [212].

nuevos dolores de cabeza a Eslava, teniendo el maestro, entre otros sinsabores, que batallar con Tirso Obregón para evitar que este último se hiciera con la cátedra de canto, disciplina que Obregón pretendía añadir a su sección de Declamación lírica. Eslava acabó teniendo que apelar en abril de 1867 al Ministerio de Fomento, argumentando (con bastante razón) que la enseñanza de canto no podía ni debía enfocarse exclusivamente hacia el género lírico-dramático, como pretendía su profesor. El problema no parece haber llegado a una solución clara, pero no tardarían mucho en adelantarse los acontecimientos [472].

La gestión de Romea al frente del Conservatorio sufrió un fuerte e inesperado revés con el incendio que padeció el Conservatorio en la tarde del 20 de abril de 1867. Iniciado en una dependencia contigua al Gran Salón del Conservatorio, el fuego se propagó con extraordinaria rapidez, consumiendo decorados, muebles, instrumentos y partituras. En el Salón se encontraban en esos momentos un nutrido grupo de músicos pertenecientes a la *Sociedad de Conciertos* y el coro de niños del Hospicio de Madrid ensayando bajo la dirección de Francisco Barbieri. Gracias a las rápidas acciones de Barbieri, de varios de los músicos y de los empleados y el personal de incendios, sólo hubo que lamentar heridas leves y se evitó que el siniestro se extendiese a la totalidad de las dependencias del Conservatorio y alcanzase el auditorio del Teatro Real. Pero el Gran Salón del Conservatorio quedó arrasado, reduciendo a cenizas el recién adquirido órgano Merklin-Schütze, así como varios pianos, partituras y otros objetos de valor. Los daños se estimaron en casi un millón y medio de reales. Como consecuencia del percance, las clases del Conservatorio tuvieron que trasladarse provisionalmente a otros locales e incluso a los domicilios particulares de algunos de los profesores [292][518]-[520]. La restauración del Gran Salón se prolongó hasta 1879, teniendo lugar su reapertura ya fallecido Eslava [521].

El percance sufrido por el Conservatorio, las tensiones y responsabilidades en la institución (a las que desde junio de 1867 se sumaba la tarea de presidir los concursos de todas las materias allí impartidas), sus constantes quehaceres en la Real Capilla y una salud que empezaba a quebrarse impulsaron a Eslava en agosto de 1867 a solicitar la renuncia

a su puesto de director de la Sección de Música, manteniendo tan sólo su cátedra de composición. No hubo contestación oficial, ni al parecer tampoco tras reenviar la misma solicitud un mes más tarde [522]. Para Hilarión, la situación se estaba haciendo insostenible [223].

Mientras tanto, en abril de 1868, con el fallecimiento de Narváez y la acotada subida al poder de otra mano dura, esta vez la de González Bravo, fue nombrado ministro de Fomento el ministro de Marina de Narváez, Severo Catalina y del Amo<sup>337</sup> (1832-1871). El 17 de junio de 1868, el nuevo ministro emitió un Real Decreto (publicado en la *Gaceta de Madrid* el 20 de junio) de funestas consecuencias para el Conservatorio y para Eslava. En la exposición que precedía al Decreto, manejando datos evidentemente falsos o tendenciosos y alegando que el número de profesores era «excesivo», Catalina proponía mantener la estructura creada por Romea pero introducía drásticos recortes tanto en el personal docente como en sus salarios. El Decreto fijaba el profesorado numerario en 20, pasando 13 a la excedencia, todos ellos procedentes de la sección de Música que dirigía Eslava. Se eliminaban varias de las enseñanzas de instrumentos y, para todavía mayor disgusto de Hilarión, se combinaban las materias de piano y órgano bajo un solo profesor (previamente, tres de piano y uno de órgano). A los profesores excedentes se les ofrecía una paga de hasta 2/3 partes de su salario en el momento de la excedencia más los importes de matrícula de estudiantes que se registrasen como libres, pero con sus puestos sujetos a ser en cualquier momento refundidos o suprimidos. Eslava y Arrieta mantenían sus plazas de catedráticos en funciones, pero se les rebajaba la paga de 16.000 a 12.000 reales, la misma cantidad que percibían los tres profesores de Declamación (dos en la sección General y uno en la Lírica). Las vacantes futuras en el profesorado quedaban sujetas exclusivamente a oposición o concurso. Los detalles de la reestructuración quedaban pendientes de la publicación de un nuevo Reglamento [523].

---

<sup>337</sup> Carente de estudios o de interés documentado en la música o en las artes, Severo Catalina fue licenciado en Derecho y Filosofía, catedrático universitario de Hebreo, ensayista y político.

En un segundo Decreto fechado el mismo día (publicado el 21 de junio), Catalina nombraba a Julián Romea «atendiendo a (sus) méritos y especiales circunstancias» Comisario Regio, con un sueldo de 30.000 reales para «que, entendiéndose directamente con este Ministerio lleve á cabo la nueva organización del Conservatorio y formule, de acuerdo con otras personas competentes, el proyecto de reglamento por que se ha de regir en definitiva esta Escuela especial» [523][524]. El puesto de Director quedaba provisionalmente vacante.

Eslava, muy poco después de estos acontecimientos y estando de vacaciones estivales en su recién adquirida casita de Aravaca<sup>338</sup>, escribía a su amigo Jesús de Monasterio una carta en la que incluía los siguientes comentarios, que dan una idea bastante clara de lo que opinaba sobre la situación en Madrid y en el Conservatorio [461]:

«Aravaca, 2 de agosto de 1868.

Mi carísimo Jesús:

(...)

No sé si te hablé de que pensaba comprar esta casita, que, aunque pequeña, me basta y tiene un bonito jardín donde paso una buena parte del día entre arbolitos y flores, muy contento y sin acordarme de Madrid más que para servirlo. (Aquí se hace un corte de mangas<sup>339</sup>.) Te ofrezco, pues, esta casita, calle del Olivo, núm. 1.

Nada sé de Madrid; llevo aquí doce días; el día 5 iré a misa por ser segunda clase<sup>340</sup> y volveré en la tarde del

---

<sup>338</sup> Hilarión había comprado esta sencilla casa de una sola planta a finales de junio de 1868 por 5.000 pesetas (20.000 reales), como lugar de recreo y descanso (Capítulo VI, [189]).

<sup>339</sup> No hace falta dar muchas explicaciones sobre esta procaz y casi universal expresión de desprecio, pero por si acaso, así la define la Real Academia Española: «**m. coloqs.** Gesto de significado obsceno y ofensivo que se hace levantando un brazo doblado al tiempo que se golpea en él con la mano contraria y, a veces, extendiendo el dedo corazón del brazo que se levanta. *Dar, hacer un corte de mangas.*»

<sup>340</sup> Es de suponer que en la Real Capilla, en Madrid.

mismo día (*volente Deo secundum Barbierim*<sup>341</sup>). No sé nada del Conservatorio, ni de su reglamento, ni de la plaza vacante por dimisión del Sr. Barbieri<sup>342</sup>. Aquí no hablo más que con el cura y el sacristán: aquél me habla siempre de los siete y medio reales que viene a tener de rentas, y éste de su miserable estado, sin embargo de ser artista de canto y órgano, sacristán, ministro del altar y dignísimo profesor de instrucción primaria...”

(...)

Deseo que estés bien y contento. Da mis cariñosos recuerdos a tus hermanas, a tus señores tíos y a tu buena madre, quedando tuyo afectísimo amigo,

Hilarión Eslava»

El desafecto de Eslava con respecto a la cambiante situación en la villa y corte y en el Conservatorio es evidente.

Irónicamente, ni Romea ni Catalina presidirían por mucho tiempo en la ejecución de las antedichas reformas; Julián Romea falleció el 10 de agosto, y el gobierno de González Bravo cayó el 19 de septiembre. Durante uno de los exiguos gabinetes del nuevo presidente del Gobierno, el general Concha, Marqués de La Habana, Catalina fue reemplazado por Juan Cervero y Llera (†1883), quien ocupó el puesto por espacio de apenas 10 días, hasta la marcha al exilio de Isabel II, el 30 de septiembre. Mientras tanto, desde el fallecimiento de Romea, la dirección accidental del Conservatorio la había asumido a regañadientes Baltasar Saldoni en su calidad de decano del claustro, tras habersele ofrecido el cargo a Eslava y haberlo éste rechazado [223][497]. No se puede culpar a un desalentado Eslava, dados los drásticos recortes ocurridos en junio decimando la sección de Música (recortes a los que sin duda Hilarión se habría opuesto firmemente), la repetida falta de apoyo y respecto con el que se le había tratado, su resentida salud y, finalmente, la volatilidad de la situación política.

---

<sup>341</sup> (*Lat.*) «Si Dios lo permite, según Barbieri.»

<sup>342</sup> La referencia a Francisco Barbieri tiene que ver, no con el Conservatorio, en el que Barbieri no era profesor, sino con su dimisión como director de la *Sociedad de Conciertos*, debido a diferencias artísticas con la junta directiva y el recorte de su emolumento [411].

Las nuevas prioridades y la falta de medios del gobierno revolucionario, la comprometida historia del Conservatorio como institución fundada bajo real patronazgo y la dinámica de reducciones de plantilla iniciada unos meses antes pusieron al Conservatorio a finales de 1868 en una situación sumamente precaria. Se habló de clausurar la institución. Saldoni montó una tenaz defensa, incluyendo una entrevista que junto con Emilio Arrieta y Justo Moré, sostuvieron en octubre con el recién nombrado ministro de Fomento, el jurista y político Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895). El Conservatorio se salvó, pero pagando un alto precio<sup>343</sup>. El 15 de diciembre firmaba Ruiz Zorrilla un Decreto (publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 20 [525]) por el cual desaparecía el Real Conservatorio de Música y Declamación y se constituía en su lugar una Escuela Nacional de Música, clasificada como Escuela especial. La exposición del ministro en el Decreto trivializaba la enseñanza musical y daba al traste con la enseñanza de declamación, considerando las hasta entonces existentes cátedras del Conservatorio en esta materia «innecesarias» e «inútiles». El profesorado de la Escuela se reducía a un total de 12 (dos profesores de solfeo, uno de canto, dos de piano, uno de violín y violoncello, uno de contrabajo, uno de flauta, uno de clarinete y oboe, uno de fagot, uno de armonía y uno de composición). La dirección quedaba a cargo de «uno de los profesores mas antiguos» con una gratificación anual de 4.000 reales. El escueto reglamento complementario fue aprobado el día 22 de diciembre (publicado el día 27 [526]), evidentemente sin consulta previa con el personal de la institución. En el nuevo reglamento se establecía el sueldo anual de los profesores de composición, armonía y canto en 12.000 reales y a los demás profesores se les asignaban entre los 6.000 y 8.000 reales. Separadamente, se creaba el puesto de Secretario Contador, dotado con una paga de 8.000 reales.

A pesar de las protestas de Saldoni, las reformas fueron inmediatamente adoptadas. Saldoni, decano del claustro, pasó a finales de diciembre junto con otros siete profesores a la excedencia o la jubilación forzosa (jubilación, en el caso

---

<sup>343</sup> Estos acontecimientos los relata vivamente Saldoni en el Volumen 2º de su *Diccionario*, págs. 320-335 [113].

de Saldoni). Emilio Arrieta se hizo con la dirección del centro, conservando la cátedra de composición. A Eslava le fue asignada la cátedra de armonía, una enseñanza de menor prestigio e influencia que la de composición. En vista del obvio desaire, Hilarión prefirió dimitir y pasar a la excedencia, poniendo un abrupto y descorazonador fin a su carrera académica. Para mayor indignidad, su sueldo en la excedencia (dos tercios de su paga como profesor de composición) la retuvo el gobierno hasta febrero de 1871, dispensándolo solamente después de reiteradas peticiones al ministerio de Fomento<sup>344</sup> [1].

Aunque los biógrafos de Eslava (Hernández Asuncue, Ansorena y otros) han mantenido que entre él y su paisano Arrieta hubo siempre una relación cordial y hasta afectuosa [1][2], es difícil imaginar un tono muy amigable desde el momento en que Arrieta desplaza a un más veterano y respetado profesor y colega de muchos años de su apreciada cátedra de composición y súbitamente asciende por encima de Eslava al puesto de director de una desarbolada Escuela Nacional de Música. Hilarión, a pesar de sus faltas, era además una persona bastante recta en sus creencias y absolutamente leal a la Corona, por lo que el repentino y conveniente «cambio de camisa» político de Arrieta con la llegada de la revolución debe haber supuesto otro agrio desengaño<sup>345</sup>.

---

<sup>344</sup> En una breve reseña aparecida en el diario madrileño *La Correspondencia de España* en enero de 1870 [527] se citaba un anuncio del Ministerio de Fomento según el cual se autorizaba el pago de atrasos debidos a aquellos profesores del Conservatorio que hubiesen pasado a la excedencia tras los cambios impuestos en la plantilla de la institución. Por otra parte, el decreto hacía de Hilarión Eslava una explícita y ejemplar excepción, aduciendo como motivo la negativa del antiguo vicedirector y primer profesor de composición a aceptar un puesto de menor consecuencia y paga. Se trataba, en resumidas cuentas, de una represalia personal del Ministerio en contra de Eslava por su aparente insubordinación.

<sup>345</sup> El prestigio alcanzado por Emilio Arrieta como músico y compositor es inconcebible sin los favores otorgados al comienzo de su carrera por Isabel II, reflejo, se ha rumoreado insistentemente, de una breve relación íntima entre ambos (a la monarca, evidentemente, le atraían los músicos y los militares). El nombramiento de Arrieta como maestro de canto de

El 2 de julio de 1871, ya bajo el reinado de Amadeo I, Manuel Ruiz Zorrilla aprobó un nuevo reglamento de la Escuela Nacional de Música por el que se incrementaba la plantilla de profesores titulares a 15, con 11 auxiliares [529]. Y ya en los últimos estertores de la República, en agosto de 1874, el presidente del Poder Ejecutivo de la República, Francisco Serrano, a instancias de su ministro de Fomento Eduardo Alonso Colmenares (1820-1888) aprobaba un decreto por el que se reponía la cátedra de declamación<sup>346</sup> y el antiguo Conservatorio se convertía en Escuela Nacional de Música y *Declamación*, con una dotación de 24 profesores numerarios [530]. Pero para Eslava, ya era demasiado tarde.

---

S.M. en 1848 y el esmerado y generoso estreno español que recibió la primera ópera de Arrieta, *Ildegonda*, en 1849 en el teatro de Palacio ciertamente llaman la atención. Y, sin embargo, al llegar la revolución, Arrieta se unió decisivamente a los golpistas, estrenando en diciembre de 1868 un himno que acababa de componer sobre un incendiario poema del libretista Antonio García Gutiérrez (1813-1884) titulado *¡Abajo los Borbones!* Aunque Arrieta estaba plenamente capacitado para dirigir la Escuela Nacional de Música, su amistad con Adelardo López de Ayala, exdirector del Conservatorio, convertido en figura prominente de la revolución y ministro de Ultramar en el Gobierno Provisional, deben también haber facilitado considerablemente el nombramiento. Con el retorno de los Borbones en 1874 en la figura de Alfonso XII, las lealtades de Arrieta volverían a dar media vuelta, haciendo Arrieta muestras de un chocante servilismo al nuevo monarca. En su semblanza biográfica de Arrieta, Isidoro de Fagoaga por consiguiente y con bastante razón califica al compositor de «camaleónico» [213][237][310]. En sus memorias, el compositor madrileño Julio Gómez García (1886-1973), formado en la Escuela Nacional de Música y Declamación y con posterioridad bibliotecario y profesor de composición en la institución, aunque ya mucho después de Eslava, habla (quizá con algo de parcialidad) del «odio y la envidia» consistentemente mostrados por Arrieta y sus discípulos hacia la figura y el legado de Eslava. A ello principalmente atribuye Gómez los intentos de suplantar los tratados de armonía y de solfeo de Eslava en las enseñanzas del Conservatorio tras la muerte del maestro [310][528].

<sup>346</sup> La nueva cátedra de Canto y declamación lírica (esto es, canto y declamación aplicados al género lírico) fue, por cierto, puesta a cargo del barítono italiano Giorgio Ronconi (1810-1890). Tirso Obregón, el efímero y controvertido director de Declamación lírica durante las presidencias de Romea y Saldoni, con quien Eslava había mantenido un fuerte desacuerdo en 1867, pasó a la excedencia en 1868 [528].



Como modesto reconocimiento por sus conocimientos y los servicios prestados en beneficio de la enseñanza, Hilarión Eslava fue nombrado en junio de 1874 Consejero de Instrucción Pública, junto con otras 29 personalidades de la política, académicos y miembros de la Iglesia, al reestablecerse el Consejo de Instrucción Pública (el antiguo Real Consejo de Instrucción Pública), suspendido en los albores de la revolución en 1868. Pero a diferencia de la función establecida en la reforma de 1866, el Consejo se constituía en un órgano puramente consultivo y se reducían sus atribuciones. Los Consejeros ordinarios (entre los que se encontraba Eslava) no recibían remuneración alguna [531]. El Consejo continuó funcionando más allá de la Restauración, pero Hilarión se vio obligado a dimitir en noviembre de 1875 por incompatibilidad, al ser nuevamente nombrado Maestro de la Real Capilla. La vacante la pasó a ocupar nada menos que Emilio Arrieta [532].

#### *Magister dixit*<sup>347</sup>

Durante los últimos años de la década de 1860 y comienzos de la década siguiente, Hilarión Eslava, considerado ya un consumado maestro y una de las máximas personalidades en el mundo de la música española, pasó a convertirse en una presencia indispensable como compositor, pedagogo, musicólogo y erudito en toda índole de actividades musicales. Su biógrafo José Luis Ansorena describe así esta etapa en la vida de Eslava [1]:

«Con sus 60 años Don Hilarión mantiene una proverbial lucidez mental y tiene un prestigio, que en sus adictos es casi idolatría. Es al momento en que su personalidad se presenta más depurada, ponderada, serena y libre de influencias. Cuanto él dice, es aceptado como algo definitivo: *Magister dixit*.»

Consciente del peso de sus opiniones –certeras o a veces no tanto, Eslava no obstante se comportó siempre con sus alumnos, profesores, con sus superiores e incluso con sus antagonistas (o por lo menos, con la mayoría), con modestia, franqueza, rectitud, generosidad y elocuencia,

---

<sup>347</sup> (Lat.) «El maestro ha dicho», expresión literaria que indica un especial respeto por las enseñanzas de un reconocido maestro.

frecuentemente sazonadas con un irónico sentido del humor, como demuestran, por ejemplo, el episodio narrado anteriormente sobre su primer encuentro con Julián Gayarre y las graciosas anécdotas recogidas por Leocadio Hernández Asuncunce y Antonio Peña y Goñi en sus biografías del maestro [2][22]. Con estos calificativos resume el carácter de Hilarión su biógrafo y amigo José María Esperanza y Sola [13]:

«Afable en su trato, firme en la amistad, severo en su porte, austero en su conducta, de ánimo generoso y de inquebrantables convicciones (...)»

Como ya se ha visto, la influencia de Eslava en el panorama musical español de finales del reinado isabelino se hizo sentir más destacadamente en el ámbito del Conservatorio y en la Real Capilla de Música, pero ello no impidió que Hilarión continuara tomando parte en otros proyectos relacionados con la difusión de la música en el país.

En octubre de 1866, Eslava fue invitado a colaborar en el recién lanzado semanario *El Arte*<sup>348</sup> junto con un notable cuadro de los más selectos músicos, literatos y artistas del momento, pero al parecer sin llegar a contribuir ningún artículo firmado durante los breves tres meses que duró su publicación.

Algo más de efecto tuvo su participación como miembro del jurado en un concurso convocado hacia septiembre de 1866 por la ya entonces prestigiosa casa editorial de su sobrino Bonifacio Eslava, con objeto de estimular la composición de una música española de salón técnicamente asequible a sus aficionados. Las condiciones del concurso fueron primero publicadas en forma de un reglamento distribuido gratuitamente en el almacén de Bonifacio Eslava sito en la calle Ancha de San Bernardo<sup>349</sup>. A causa quizá de la falta de

---

<sup>348</sup> *El Arte. Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes* (Madrid), publicación dirigida por el periodista y político nacionalista vasco Eladio Lezama.

<sup>349</sup> Como dato de interés, el edificio en la calle Ancha de San Bernardo que albergaba el almacén de música y depósito de pianos de Bonifacio Eslava sufrió en enero de 1868 un hundimiento como consecuencia del cual el establecimiento de Bonifacio Eslava se trasladó al número 18 de la calle del Arenal, en donde permaneció hasta 1885.

publicidad y el consiguientemente escaso nivel de participación inicial, el concurso fue anunciado a partir de enero de 1867 con mayor detalle y prominencia en la *Revista y Gaceta Musical*, el semanario madrileño que, editado por Bonifacio Eslava y dirigido por José Parada y Barreto, comenzaba por entonces su andadura periodística. El plazo de entrega de originales se prorrogó primero hasta marzo y finalmente, hasta agosto de 1867. En concurso establecía tres categorías de composiciones, dotadas, respectivamente con premios de 2.000, 1.000 y 500 reales: (1) a la colección considerada mejor y más completa de «aires nacionales» en arreglos para piano (y voz según fuera apropiado), (2) seis canciones para canto y piano, mayoritariamente sobre tema andaluz y (3) una pieza para piano solo. Todas las obras habían de ser originales e inéditas, comprometiéndose Bonifacio Eslava a la publicación de las composiciones ganadoras. Las piezas presentadas —todas anónimamente— debían ser fáciles o a lo sumo de mediana dificultad en cuanto a ejecución. Junto con Hilarión Eslava formaron parte del jurado José Parada y los pianistas José Pinilla y Eduardo Compta Torres (1835-1882), estos dos últimos miembros del profesorado del Conservatorio. En la primera y la tercera de las tres categorías resultaron premiados, respectivamente, Óscar Camps y Soler (1837-ca. 1899) y Manuel de la Mata (1828-1886, pianista y antiguo discípulo de Hilarión Eslava y, a partir de diciembre de 1868, Secretario de la Escuela Nacional de Música). La segunda categoría fue declarada desierta a falta de piezas con la calidad considerada mínima necesaria por el jurado [533]-[536].

En agosto y septiembre de 1867, Eslava contribuyó un par de ensayos para la *Revista y Gaceta Musical* —uno, publicado en dos partes con el título de «¿Qué es Música?», y el segundo un análisis musicológico sobre la obra del compositor del Renacimiento español Cristóbal de Morales. El primero de estos artículos es una disquisición de tono algo enciclopédico en el que Eslava expone sus ideas sobre lo que para él constituye (y lo que no es) la música, concluyendo con la conocida y esencial definición citada al comienzo de su *Método de Solfeo* (en ediciones posteriores a la primera): «*Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo*» [537].

En una dimensión más personal, el aprecio y respeto del que gozaba Hilarión Eslava en la Corte se vio reflejado en el nombramiento recibido el 15 de junio de 1868 de Capellán de Honor de sus majestades, honor otorgado a instancias del Capellán de Honor y Cura del Real Palacio, Bernardo Rodrigo<sup>350</sup>, con la aprobación de Isabel II [182]. Los Capellanes de Honor eran un reducido grupo (18 en total) de presbíteros autorizados a decir Misa, administrar los Santos Sacramentos y participar en las diversas funciones canónicas de la Real Capilla, ocupando durante dichas funciones un lugar preferente próximo a la familia real. De acuerdo con el reglamento de Palacio, Eslava habría sido uno de 13 selectos Capellanes de Honor pertenecientes al llamado banco de Castilla, «un cuerpo de Eclesiásticos condecorados, dignos de la honra concedida» por la Reina para su servicio [227]. Este resultaría ser, sin embargo, un honor efímero.

A la caída de la monarquía borbónica a finales de septiembre de 1868 le siguió unos días después la supresión de la Real Capilla de Palacio. La anticipada decisión del Gobierno Provisional le fue oficialmente comunicada a Eslava por medio de un escrito con membrete del «Consejo de Administración del Patrimonio que fue de la Corona» con fecha en blanco y en los siguientes términos *[sic]* [182]:

«Este Consejo en cumplimiento del Artículo 2º del Decreto del Gobierno Provisional de 15 de Octubre, ha acordado suprimir la Capilla de Palacio donde V. prestaba sus servicios. Lo que comunico á V. para su conocimiento y efectos oportunos.

El Secretario General Gefe administrativo.»

Con estas escuetas palabras, quedaba Hilarión Eslava sumariamente cesado en su puesto de Maestro Director de la Real Capilla de Música, como lo eran también los demás

---

<sup>350</sup> Bernardo Rodrigo López (1810-1872) fue un canónigo valenciano, caballero de la Orden de Montesa y, desde 1848, Capellán de Honor por oposición en el llamado banco de Alcántara. Fue nombrado posteriormente Cura del Real Palacio y, bajo el reinado de Amadeo I, ejerció como Pro-Capellán Mayor y Cura-Presidente de la Real Capilla hasta su fallecimiento.

empleados de la institución<sup>351</sup>. A este desastre se sumaría en diciembre la reorganización del Conservatorio y la dimisión de Eslava, dejando al maestro por primera vez sin empleo y sin un futuro profesional claro.

Sin ingresos estables y sin una razón determinante para permanecer en Madrid, Eslava comenzó a pasar largas temporadas en su casita de Aravaca, dedicándose allí principalmente a terminar sus trabajos de pedagogía musical y a la jardinería en sus momentos de ocio [13][194]. En octubre de 1870, tras una pausa de nueve años, Hilarión publicó el cuarto de sus tratados de la *Escuela de Composición, De la Instrumentación* [395] —el último que llegaría a completar. Como en otras ocasiones, su amigo Francisco Barbieri le dio publicidad al nuevo tratado, esta vez en forma de un laudatorio artículo aparecido al mes siguiente en el diario *La República Ibérica*, atención que Eslava agradeció a su autor en una afectuosa carta [224].

En cuanto a labor compositiva, no fue muy extensa, pero lo que no hubo en cantidad fue compensado con creces en calidad. Destacan particularmente en este periodo una nueva Misa estrenada con gran brillantez en enero de 1867 en la Real Capilla (*Misa en La*, CPE-365) [540], su célebre motete *Tu es Petrus* (CPE-422), compuesto en 1870 para la Asociación Católica de Madrid como rogativa por el Papa Pío IX<sup>352</sup>, y el

---

<sup>351</sup> En 1870 y 1871, en vista de la declaración del gobierno de proceder a la creación de una monarquía constitucional y de la accesión al trono de Amadeo I y por lo tanto, con la esperanza de que se reinstaurara la Real Capilla, los antiguos profesores miembros de la Real Capilla de Música enviaron sendas peticiones a las Cortes y al nuevo monarca haciéndoles ver la continuada relevancia de la institución y los deberes contraídos con sus miembros desde antes de la Revolución. Las instancias, firmadas por la mayoría de los músicos de la Real Capilla con Hilarión Eslava a la cabeza, pedían la protección de sus puestos —la mayoría obtenidos por oposición y por lo tanto considerados vitalicios— y el abono de haberes pasivos atrasados que se les debían de acuerdo con el reglamento de la anterior Real Casa. No sorprende que las peticiones no fueran atendidas [538][539].

<sup>352</sup> En septiembre de ese mismo año, Roma había sido capturada por las tropas del nuevo rey de Italia, Vittorio Emanuele II, dando fin a los Estados Pontificios y poniendo en entredicho la autoridad temporal y política del

expresivo *Himno Religioso a la Inmaculada Virgen María* (CPE-403), resultado de una comisión de la Asociación de Señoras de la Purísima Concepción con ocasión de la apertura de un templo (hoy desaparecido) a la Inmaculada Concepción situado en el entonces recién creado Barrio de Salamanca de Madrid.

El éxito alcanzado por el *Oficio de Difuntos* (CPE-597) y la *Misa de Difuntos* (CPE-363) desde sus estrenos en la Real Capilla en 1847 y 1860 convirtió durante más de cincuenta años a estas y otras obras de similar temática de Eslava en elementos indispensables en las ceremonias oficiales de honras fúnebres celebradas en toda España [2]. Ese fue el caso, por ejemplo, con el *Oficio de Eslava*, la obra seleccionada para las solemnes exequias en honor a Gioachino Rossini organizadas en Madrid en marzo de 1869<sup>353</sup> [541]. En abril de 1870, en un extraordinario homenaje celebrado en la madrileña Iglesia de las Trinitarias por la Academia Española<sup>354</sup> a los escritores y poetas de la lengua española se estrenó una versión de Eslava de la secuencia *Dies Irae a fabordón*<sup>355</sup> (CPE-392). Para este evento, centrado en la figura de Miguel de Cervantes (1547-1616), fue Eslava quien, junto con Francisco Barbieri, se ocupó de preparar una programación evocadora de la música utilizada en la liturgia de difuntos de la época del ilustre autor de *Don Quijote*, haciendo en parte uso de varias de las obras recogidas por Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*. La

---

Sumo Pontífice. Este acto habría sido concebido fundamentalmente como un acto de afirmación y súplica por el Papa.

<sup>353</sup> Rossini falleció el 13 de noviembre de 1868, en París. A los dos compositores los habían unido profundos lazos de amistad y de mutuo respeto. Al maestro de Pesaro se le atribuyen las siguientes palabras sobre la música de Eslava [13]:

«Las obras del maestro español son magníficas. Escribe para las voces como nadie sabe hoy hacerlo ni en Francia, ni en Alemania, ni se ha hecho desde Cherubini (...)»

<sup>354</sup> Comúnmente conocida como Real Academia Española, provisionalmente despojada de su *Real* apelativo tras la Revolución.

<sup>355</sup> *Dies iræ* (Lat., «Día de la ira») es un himno latino del siglo XIII antiguamente usado en el ritual de la Misa de Difuntos. Fabordón = Del francés, *faux-bourdon*, forma musical relacionada con el canto llano que incluye ciertos elementos armónicos.

orquesta y coros fueron dirigidos con gran éxito por Barbieri [224][542].

Otro caso digno de mención fue el de el de las honras fúnebres del general Prim, fallecido el 30 de diciembre de 1870 como consecuencia del atentado que había sufrido tres días antes. A pesar del conocido anticlericalismo de Prim, se celebraron solemnes exequias religiosas por el eterno reposo del alma del general en las catedrales e iglesias principales de todo el país. En la práctica totalidad de estas conmemoraciones, incluida la de la cuna del político, la localidad tarraconense de Reus, figuró prominentemente la *Misa de Difuntos* de Hilarión Eslava [543]. En las honras fúnebres oficiales celebradas el 7 de enero<sup>356</sup> en la basílica de Nuestra de Señora de Atocha de Madrid con la presencia de Amadeo I y del gobierno en pleno, además de la *Misa* de Eslava se interpretó su *Dies Irae*. La calidad de ambas obras y de su ejecución fueron alabadas por la prensa [544]. Se dio la coincidencia de que Eslava se encontraba esos días en Sevilla y no asistió al acto en Madrid.

El 4 de enero del año siguiente, en la fastuosa conmemoración oficial en Madrid del primer aniversario de la muerte de Prim, oficiada en el templo de Nuestra de Señora de Atocha y presidida por Amadeo I, se volvió a interpretar la *Misa de Difuntos* de Eslava, esta vez junto con una nueva composición del maestro, la plegaria fúnebre para voces solas *Requiescat in pace*<sup>357</sup> (CPE-456). La prensa comentó que «el Sr. D. Hilarión Eslava no ha podido dirigir la orquesta en las exequias de hoy por hallarse enfermo» [545]. La enfermedad del maestro, confirmada por otras fuentes, al igual que su ausencia de Madrid el año anterior, no deben haber dejado de

---

<sup>356</sup> La ceremonia tuvo que ser retrasada hasta el día 7 de enero debido a la prohibición eclesiástica de celebrar las exequias antes de la fiesta de Epifanía (6 de enero), durante las pascuas navideñas. El año siguiente, en la conmemoración del primer aniversario de la muerte de Prim, el gobierno simplemente hizo caso omiso de la prohibición. Dada la hostilidad que había existido entre Prim y la jerarquía eclesiástica española, esta última no se sentía particularmente inclinada a hacer excepciones a la hora de honrar al difunto general.

<sup>357</sup> *Requiescat in pace* (Lat. «Descanse en paz»), plegaria final en los oficios de difuntos.

ser oportunas en estas circunstancias. Es difícil concebir que Hilarión hubiera tenido grandes deseos de participar en actos de homenaje a una personalidad política como la de Prim, manifiesto cabecilla de la conspiración que derribó a Isabel II del trono y prominente enemigo de la Casa de Borbón.

Con todo, algo de influencia debió mantener Hilarión con el nuevo gobierno, al lograr que el matrimonio de su «ahijado» Ramón Rufín con Josefa Cortés se celebrara en la Real Capilla<sup>358</sup>, acontecimiento que tuvo lugar a comienzos de septiembre de 1869 [197]. Esta es una anécdota curiosa, no sólo por el lugar tan poco usual para una boda de personas no pertenecientes a la realeza, sino además por la premura y discreción con que se llevaron a cabo las nupcias. Ramón era feligrés desde hacía cinco años en la iglesia conventual de la Encarnación de Madrid, la parroquia adscrita a su domicilio en la calle de San Quintín, en donde convivía con Hilarión y su «tía» Dolores. Se da además la circunstancia de que Hilarión, haciendo uso de su influencia, solicitara con escasísima antelación al Vicario General de Madrid, José de Lorenzo y Aragonés, que se eximiera a Ramón del trámite de suministrar los certificados de defunción de sus «padres» (Carlos y María Amparo Rufín), con la excusa de la inminente partida de sus futuros suegros a América<sup>359</sup>. Las tradicionales amonestaciones<sup>360</sup> fueron asimismo abreviadas. Aparte del anticipado viaje de la familia de Josefa, no está muy claro a que pudieron deberse las prisas. No parece haber sido un embarazo prematuro (descontando la posibilidad de un aborto espontáneo, posibilidad no mencionada); la primera hija del matrimonio (y por lo tanto, la primera probable nieta

---

<sup>358</sup> Ver Capítulo VI.

<sup>359</sup> Aquí la historia encaja con hechos ya expuestos: Recuérdese que la hermana de Josefa, la artista Encarnación Cortés, inició su gira a Nueva York y La Habana el mes de octubre (Cap. X). Tratándose de una mujer soltera y dados los tiempos que corrían, lo más probable es que uno o ambos de sus progenitores la acompañaran en su viaje. La excusa era, por lo tanto, cierta.

<sup>360</sup> Amonestación = f. Notificación pública que se hace en la iglesia de los nombres de quienes se van a casar u ordenar, a fin de que, si alguien supiere algún impedimento, lo denuncie (definición en el *Diccionario de la Real Academia Española*).



de Hilarión), Amparo, nació más de tres años después, el 8 de mayo de 1873<sup>361</sup>.

Mientras tanto, en el panorama musical español se había estado fraguando una importante iniciativa de la que, como en otras ocasiones, Hilarión Eslava llegaría a ser uno de sus principales artífices. En su número correspondiente al 8 de diciembre de 1867, la *Revista y Gaceta Musical* publicaba desde su primera página un largo escrito firmado por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Antonio Romero por el que se convocaba un «(...) gran certamen nacional propuesto y adoptado en una reunión de profesores españoles, con el objeto de formar el repertorio necesario para la instalación del espectáculo de la grande ópera española» [547]. La iniciativa constituía un nuevo intento de reavivar la noción de una ópera española como género diferenciado de la zarzuela, en un momento en que tanto el repertorio operístico «serio» como la dirección de las mismas compañías de ópera se encontraban dominados por extranjeros [231]. Aunque no aparece mencionado en el anuncio, es inimaginable que Hilarión Eslava no hubiera formado parte del núcleo de «profesores españoles» del que partió esta idea<sup>362</sup>. Al término del concurso, Hilarión pasaría a encabezar el jurado encargado de seleccionar las obras premiadas.

Las bases del concurso, resumidas en 14 artículos, se centraban en óperas originales de dos a cuatro actos en lengua española por compositores españoles, preferentemente con un trasfondo o tema español. Se señalaban tres primeros premios dotados de 6.000, 2.000 y

---

<sup>361</sup> Trágicamente, la niña fallecería en su temprana infancia, en Madrid, el 7 de diciembre de 1875 [546].

<sup>362</sup> Un relato algunos años después obra de la pluma del historiador y crítico Luis Navarro y Calvo atribuye el germen de esta idea a una reunión acaecida en casa de Antonio Romero con participación de éste y de José Parada y Barreto, Juan Jiménez, Bonifacio Eslava y los jóvenes compositores y exalumnos del Conservatorio Valentín Zubiaurre y Rafael Aceves y Lozano (1837-1876). El mismo relato añade que los fondos necesarios para los premios fueron aportados por Romero, Eslava (Bonifacio) y Zubiaurre, sumándose al poco Remigio Calahorra e Hilarión Eslava, calificado por Navarro como «la mayor de nuestras glorias musicales contemporáneas.» [548].

1.000 reales y accésits adicionales, con el compromiso añadido de un posible futuro estreno público [547]. El plazo de entrega se fijó inicialmente en el 15 de septiembre de 1868, siendo prorrogado primero al 31 de diciembre del mismo año y posteriormente, debido a las extraordinarias circunstancias por las que atravesaba el país, al 31 de marzo de 1869 [549][550]. La credibilidad del certamen la fundamentaba el hecho de que sus patrocinadores fueran dos de los más prominentes editores musicales españoles del momento —Bonifacio Eslava y Antonio Romero— y un compositor tan reconocido como Emilio Arrieta. El concurso recibió una amplia aprobación dentro y fuera de España, invitando incluso alguna que otra polémica sin demasiadas consecuencias [228].

El tribunal quedó constituido a comienzos de 1869 por Hilarión Eslava en calidad de presidente, con Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio, Remigio (Ozcoz y) Calahorra, y Gabriel Balart y Crehuet (1824-1893), compositor y profesor de armonía y composición en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Se presentaron al concurso un total de ocho obras. El dictamen del jurado fue anunciado por fin en enero de 1870. Compartieron el primer premio las óperas *Atahualpa*<sup>363</sup>, de Enrique Barrera y *Don Fernando el Emplazado*, de Valentín Zubiaurre<sup>364</sup>. El segundo premio fue

---

<sup>363</sup> La ópera gira en torno a la figura del último emperador inca del mismo nombre (ca. 1502-1533), capturado y hecho ejecutar por el conquistador español Francisco Pizarro (1478-1541).

<sup>364</sup> *Don Fernando el Emplazado* fue una de dos óperas que Valentín Zubiaurre presentó al concurso. La otra obra, *Luis Camoens*, traducida del italiano y basada en un libreto de Cesare Perini (el libretista de *Il Solitario* de Eslava), fue originalmente compuesta en 1866 cuando Zubiaurre era todavía alumno de Hilarión en el Conservatorio. Eslava por lo tanto conocía este trabajo, que sin embargo no resultó galardonado en el concurso. Esta obra tampoco llegó a ser estrenada. El libreto de *Don Fernando el Emplazado*, en tres actos y originalmente en italiano, fue obra de Riccardo di Castelvechio (seudónimo de Giulio Pullè (1814-1894)) y del tenor Ernesto Palermi, traducido al castellano para su presentación al concurso por los escritores Ángel Mondéjar y Mendoza (1848-1874) y Evaristo Silió Gutiérrez (1841-1874) [228][551]. Como nota curiosa, el sobrenombre de «Emplazado» con que se conoce al rey Fernando IV de Castilla (1285-1312) tiene que ver con una leyenda —y trasfondo de la

repartido entre *El puñal de la Misericordia*, obra de Antonio Llanos Berete (1841-1900) y Rafael Aceves, y *Una venganza*, de los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal (1838-1920 y 1839-1914, respectivamente). No se anunció ningún otro premio o mención honorífica<sup>365</sup> [554].

Como todo lo relacionado con el controvertido asunto de la ópera española, la representación de las obras ganadoras fue una historia complicada y, a la larga, poco satisfactoria. Sólo *Don Fernando el Emplazado* y, posteriormente y de manera aún más limitada, *Una venganza*, llegaron a ser representadas en Madrid. *Atahualpa* únicamente se estrenó «tarde y en malas condiciones» en Burgos y en Valladolid<sup>366</sup>.

---

ópera— según la cual el rey fue «emplazado» (citado) a su propia muerte por dos caballeros que él había hecho asesinar treinta días antes.

<sup>365</sup> Se da también la interesante circunstancia de que entre las obras candidatas no premiadas se encontraba *El último Abencerraje*, la primera ópera compuesta por un joven Felipe Pedrell, basada en la novela histórica del escritor francés François-René de Chateaubriand (1768-1848) *Les aventures du dernier Abencerage*, con libreto de Juan (Joan) Bautista Altés y Alabart (1845-1916). La ópera, revisada y traducida al italiano bajo el título de *L'ultimo Abenzeraggio* fue estrenada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en 1874, recibiendo un total de cinco representaciones. Tras una nueva revisión, la ópera volvió a ser brevemente repuesta en 1889 en el Teatre Líric de Barcelona. Con respecto más ampliamente a la producción operística del llamado «Wagner español», sólo la ópera más celebrada de entre las aproximadamente diez que compuso Pedrell (no todas acabadas o puestas en escena), *Els Pirineus* (*Los Pirineos*), estrenada en el Liceu en 1902 en una versión altamente recortada y cantada en italiano, llegó a alcanzar un número mayor de representaciones en vida del compositor: nueve en total en Barcelona, más las tres (o posiblemente cuatro) dadas en castellano en 1910 en Buenos Aires, durante la gira a Argentina de una compañía de ópera española formada a tal efecto con la participación de Pedrell [552][553]. La ópera *La Tregua di Ptolemaide* de su tan duramente reprobado Hilarión Eslava obtuvo un total de casi 50 representaciones entre 1842 y 1851, repartidas entre seis ciudades españolas.

<sup>366</sup> Merece preguntarse si el hecho de que Enrique Barrera fuera canónigo y en esos momentos Maestro de Capilla de la Catedral de Burgos habría sido la causa de que su ópera *Atahualpa* recibiera tan poca atención, a pesar del reconocido talento de su autor y de que esta fuera la única composición agraciada con un voto favorable *unánime* del jurado

*El puñal de la Misericordia* ni siquiera consiguió alcanzar los escenarios.

Al anuncio de la decisión del jurado siguió la extraordinaria oferta del entonces empresario del Teatro Real, Teodoro Robles, de poner en escena las dos obras ganadoras en el castellano original. La oferta, comunicada por Hilarión Eslava a los promotores del concurso, fue rechazada bajo el razonamiento de que el estreno de las obras premiadas estaba ligado a la creación de una compañía dedicada exclusivamente a un repertorio de ópera española, condición que evidentemente no se había cumplido [555]. Fue una oportunidad perdida que sería aprovechada al año siguiente por Arrieta con el estreno de su «zarzuela convertida en ópera» *Marina*, la primera producción lírica en castellano representada en el Teatro Real. En medio de una gran polémica desatada entre quienes veían en las nuevas creaciones de ópera española meras prolongaciones de una zarzuela poco sofisticada y hasta chabacana, y por lo tanto en general «indignas» del Teatro Real, y aquellos que consideraban iniciativas como las del concurso de 1867 un meritorio primer paso, el avance de un común y ansiado propósito de una ópera nacional acabó siendo la principal víctima. A esto se sumaban abiertas rivalidades entre los seguidores de Arrieta y los de la escuela de Eslava dentro y fuera de la Escuela Nacional de Música, rivalidades agravadas por la circunstancia de que los dos primeros premios del concurso hubieran sido otorgados a antiguos alumnos de Eslava [13][228][556].

Los significativos estrenos de *Don Fernando el Emplazado* y *Una venganza* tuvieron por fin lugar durante la primavera de 1871 gracias a la creación a mediados de 1870 por parte de un grupo de entusiastas artistas, compositores, escritores, empresarios teatrales y melómanos de una nueva sociedad musical, el *Centro Artístico-Literario*. Fundado por el barítono

---

[228][547]. Ni la música ni el libreto se han conservado. La triste experiencia de «Hilarión Eslava, compositor de ópera» volvía quizás a repetirse...

italo-español Aquiles Di-Franco<sup>367</sup>, el *Centro Artístico-Literario* contó entre sus más activos miembros con el político y escritor José Cárdenas y Uriarte (1838-1907) y personalidades de la música como Jesús de Monasterio e Hilarión Eslava, bajo el generoso patronazgo de Amadeo I y su esposa<sup>368</sup> y numerosas figuras de la corte y la política.

*Don Fernando el Emplazado* fue estrenada en el Teatro de la Alhambra de Madrid<sup>369</sup> el 12 de mayo de 1871, con la asistencia de los reyes. La producción contó con la participación de orquesta de la *Sociedad de Conciertos* dirigida por Jesús de Monasterio y gozó de un gran éxito de público y de la crítica, que la consideró una obra de gran originalidad y madurez musical [13][228][557]-[559]. Con respecto a Hilarión Eslava y este acontecimiento, merecen ser destacadas aquí las emotivas palabras de Antonio Peña y Goñi a la conclusión de su entusiasta crítica [558]:

«(...) En la noche de la primera representación se encontraba en el teatro de la Alhambra una persona eminente, un respetable é ilustre anciano, que, sentado en una butaca de las últimas filas, seguía paso á paso la ejecución de *Don Fernando el Emplazado* y en cuyo semblante se hallaban retratados los diversos sentimientos que las peripecias de la obra le hacían experimentar. Lazos, no ya estrechos, sino indisolubles, como los que crea el arte entre los verdaderos artistas, le ligaban al autor de la ópera, cuyo genio era un reflejo fiel del suyo tan inmenso. Él había hecho germinar en el alma de Zubiaurre la llama del arte, y humilde y modesto como el verdadero talento, asistía lleno de emoción á aquel acto solemne, que venía á añadir un timbre glorioso á su celebridad europea. Este ilustro

---

<sup>367</sup> Aquiles Di-Franco (datos de nacimiento y muerte desconocidos) formó parte de una prominente familia de artistas de ópera y zarzuela de origen milanés establecida en España. Di-Franco ejerció también como empresario.

<sup>368</sup> La prensa de la época menciona una aportación personal de Amadeo I y la reina consorte por una cantidad de 20.000 reales [228][557].

<sup>369</sup> El Teatro de la Alhambra fue una sala teatral madrileña situada en la calle de Libertad. El local, estrenado en diciembre de 1870, se dedicó principalmente a representaciones del género chico. Desapareció en 1905.

anciano, ante cuyo glorioso nombre nos inclinaremos siempre respetuosamente, era, ya lo habrán adivinado nuestros lectores, D. Hilarión Eslava.»

*Don Fernando el Emplazado* tuvo cinco representaciones, una de ellas en el Teatro del Circo con fines benéficos. La ópera fue repuesta con similar éxito en abril de 1874 en el Teatro Real, irónicamente, esta vez en italiano bajo el título de *Fernando Re di Castiglia* [228][559]. También con una recepción favorable, pero con algo menos de entusiasmo que la ópera de Zubiaurre, se estrenó en el Teatro de la Alhambra a finales de mayo de 1871 *Una Venganza*. La obra recibió solamente dos representaciones [228][556][560]. La polémica sobre la cuestión de la ópera nacional continuó con gran intensidad a lo largo de 1871 y se prolongó varios años más, pero Hilarión ya no se vería capaz físicamente de ocuparse en profundidad del tema.

Otro concurso en el que Eslava participó muy brevemente a comienzos de la década fue el convocado por Juan Prim por medio de una circular del Ministerio de la Guerra firmada el 4 de septiembre de 1870. La circular anunciaba el propósito del nuevo gobierno de adoptar una marcha nacional que reemplazara la existente *Marcha Real* o *Marcha Granadera*, que se llevaba interpretando desde el reinado de Carlos III, hacía ya casi 100 años, en ceremonias honrando al Santísimo Sacramento o al Rey<sup>370</sup>. Los intentos en esa época de imponer el *Himno de Riego* o usar otras composiciones (incluida la sugerencia, descrita anteriormente, de convertir la *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso el Sabio* de Eslava en himno nacional) no habían progresado, y el gobierno buscaba una forma de empezar desde cero. La convocatoria quedó abierta oficialmente con un anuncio en la *Gaceta de Madrid* publicado el 12 de septiembre siguiente. Se invitaban marchas de determinadas características obra de autores españoles, con un plazo de poco menos de dos meses (hasta

---

<sup>370</sup> Como nota interesante a este respecto, Hilarión Eslava compuso un *Tantum Ergo* (*Tantum ergo Sacramentum = (Lat.)* «Veneremos, pues, tan grande Sacramento», parte de un himno atribuido a santo Tomás de Aquino, S. XIII, utilizado durante la adoración del Santísimo Sacramento) basado en la *Marcha Real*, CPE-643, música probablemente interpretada en la liturgia de la Real Capilla.

el 31 de octubre de 1870) y una dotación material de 2.000 pesetas (8.000 antiguos reales de vellón) para la obra seleccionada. La selección quedaba encomendada a un jurado compuesto por Hilarión Eslava (actuando como vocal), Emilio Arrieta y Francisco Barbieri [561][562].

Al concurso se presentaron nada menos que 447 obras [222][563]. Con la salud resentida y con una anticipada estancia de varios meses en Sevilla, Hilarión no se debió ver capaz de semejante tarea, tarea además que, al igual que las anteriores, se le pedía al maestro realizar sin remuneración alguna. El 12 de noviembre Eslava comunicó por escrito a su amigo Barbieri [224] y al gobierno su decisión de dimitir como miembro del jurado. La dimisión fue aceptada por el Ministerio a los pocos días. En su puesto fue nombrado Baltasar Saldoni, probablemente a sugerencia del mismo Eslava [564]. Irónicamente, el jurado acabó dejando desierto el concurso, comentando en su dictamen que la tradición y suficiente calidad de la *Marcha granadera* la seguían haciendo la marcha nacional más idónea [562]. No acabaron ahí las vicisitudes de esta controvertida música<sup>371</sup>.

A pesar del mal planteamiento y frecuentemente defectuosa ejecución de muchas de las acciones (o más bien, la inacción) de los sucesivos gobiernos del Sexenio Democrático con relación a la música y hacia Hilarión Eslava en particular, el maestro no dejó de ser reconocido como una de las más importantes y respetables figuras del panorama musical español. El 1 de junio de 1870, a insistencia de Jesús de Monasterio y con el incondicional apoyo de Francisco Barbieri, el ministro de Estado, en ese momento Práxedes Mateo Sagasta, accedió a otorgar a Hilarión la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica, la primera vez que esta notable distinción se concedía a un compositor. A los pocos días, a petición del subsecretario del Ministerio y futuro ministro, Bonifacio de Blas Muñoz (1829-1878), fueron Monasterio y Barbieri los encargados de presentar la

---

<sup>371</sup> Para más información, véase el interesante ensayo de Maria Nagore Ferrer sobre este tema [562]. La adopción de la *Marcha Real* como himno nacional (sin letra) de España tuvo lugar en 1942 durante la dictadura del general Franco, decisión posteriormente reafirmada en 1997 por Real Decreto.

condecoración a Eslava en su retiro de Aravaca, reconocimiento que el maestro recibió con sorpresa y característica modestia. Lo que nunca supo Hilarión es que este honor se lo debía en gran parte al empeño de sus dos amigos [461][565]. Año y medio después, el 21 de diciembre de 1871, por decreto del Ministerio de Fomento se le concedía asimismo a Eslava la Gran Cruz de la recién creada Orden Civil de María Victoria, el único representante del mundo de la música entre los nueve primeros individuos agraciados con esta condecoración [566]. En septiembre del año siguiente Hilarión pasó a formar parte de la Asamblea de la Orden como Vocal [567]. En 1872 sus colegas Arrieta, Barbieri y Romero fueron también distinguidos con este exiguo honor<sup>372</sup>.

### Enfermedad y retorno a Sevilla

La abrupta separación de sus responsabilidades en el Conservatorio y la Real Capilla en 1868 y la consiguiente reducción en su actividad profesional y en sus ingresos no tardaron en empezar a hacer mella en lo que hasta entonces había sido en Hilarión una salud de hierro y una energía que había parecido inexhaustible. En su correspondencia personal y en las referencias que de su persona se hacen en la prensa a partir de 1870 se habla de «achaques» y se le describe como «anciano». En otoño de 1870, un debilitado Eslava tomó la decisión de pasar el invierno en Sevilla, lejos de los fríos y de los nocivos aires de Madrid, y de los peligros de un nuevo brote de fiebre amarilla que desde finales de agosto se estaba propagando desde Barcelona y otras ciudades de la costa mediterránea [222]. La intención de Eslava parece haber sido abandonar la capital hacia finales de noviembre o comienzos de diciembre, pero optó finalmente por posponer su salida unos días para poder dirigir el estreno de *Tu es Petrus*, acontecido el 11 de diciembre en la madrileña iglesia de San Isidro, evento al que Hilarión acudió enfermo [568].

---

<sup>372</sup> La Orden Civil de María Victoria fue creada en julio de 1871 durante el reinado de Amadeo I, en honor de la reina consorte, María Victoria dal Pozzo della Cisterna (1847-1876) con objeto de premiar eminentes servicios prestados a la educación y la promoción de las artes, las ciencias, la literatura y la industria. La Orden fue abolida en mayo de 1873, tras la proclamación de la Primera República.



Eslava llegó por fin a Sevilla el 14 de diciembre, tras una ausencia de la capital hispalense de más de 20 años [38][569]. La prensa local, sin distinción de matices políticos, recogió la noticia con júbilo y orgullo [570]. Durante su estancia, que duró alrededor de cuatro meses<sup>373</sup>, Eslava se hospedó en una modesta vivienda en el número 14 de la (todavía hoy así llamada) calle de Mendoza Ríos, en la Parroquia de San Vicente.

De particular interés con respecto a esta larga visita es una carta de Eslava a su amigo Jesús de Monasterio, escrita a un mes escaso de su llegada a Sevilla. En la misiva, el maestro manifiesta su aprecio por el cariño que le han dispensado los sevillanos, pero deja claro que la *escena social* no es lo suyo. Y añade de paso unas impresiones bastante desfavorables (con su habitual humor irónico) sobre estado de la música en la ciudad [461]:

«Mi muy querido amigo Monasterio: Sirvan estas líneas de testimonio de amistad y de que me acuerdo de ti, de tu buena esposa y de tu angelical niña (que Dios guarde de todo mal).

Yo sigo en ésta bastante bien de salud, sin embargo de que este año hace mucho más frío que otros. No obstante, me acuerdo mucho de Madrid y siento no oír tus cuartetos en el rinconcito acostumbrado. Los sevillanos me abruman con las muestras de aprecio que me dan, y paso el tiempo devolviendo visitas, que es la ocupación más cargante que se puede dar.

---

<sup>373</sup> Se ha sugerido que Eslava habría regresado a Madrid a comienzos de febrero para luego retornar a Sevilla apenas 4 ó 5 semanas después, permaneciendo entonces en la capital del Betis el tiempo suficiente para tomar parte en las celebraciones de Semana Santa (ese año, la primera semana de abril) [38][71]. Esta hipótesis, sin embargo, no tiene mucho sentido, dada la deteriorada salud y la falta de medios del maestro, obstáculos ambos para tan largos y frecuentes viajes. Por otra parte, varios de los acontecimientos supuestos en [38] como causantes de tal trasiego no coinciden con las fechas aquí documentadas, ni se han encontrado tampoco noticias en la prensa a tal efecto. Hilarión sencillamente no habría tenido ni la necesidad ni los medios para regresar a Madrid hasta después de la fiesta de Pascua de Resurrección en la primavera de 1871.

Supongo que después de concluirse las sesiones de cuartetos empezarás a ensayar los conciertos consabidos, que espero tendrán el mismo buen éxito que los años anteriores.

En esta capital, perla de la antigua *Vandalia*, el arte musical está muerto. Ni conciertos, ni cuartetos, ni ópera, ni zarzuela, ni bufos siquiera hay. La música religiosa se ejecuta bárbaramente. Hasta los *cantaores* de la plaza de Triana y los que antes venían de la playa de Málaga han descendido en su género de un modo lamentable. Todo está *cancanizado* en materia de música. (Aquí se llora...)

Da memorias a Casilda y un beso a tu niña; también a tus hermanas cuando las escribas, y Dios quiera que tengas buenas noticias de tu madre, por cuya salud hago fervientes votos.

Sé tan feliz como te desea tu antiguo amigo y maestro.

Hilarión Eslava.»

Y sin embargo, no debió ser todo tan negativo como lo pinta Hilarión. Eslava ciertamente participó de lleno en la vida religiosa y cultural de su ciudad de adopción, como demuestra, por ejemplo, su recepción como hermano en la Hermandad de la Quinta Angustia a comienzos de febrero de 1871. Para el culto en esta cofradía, una de las más antiguas de Sevilla, Eslava había creado en 1852 unas *Coplas* (CPE-329), parte de un amplio repertorio compuesto para las hermandades sevillanas entre 1838 y 1872 [38]. A finales del mes siguiente, Hilarión dirigió un concierto benéfico para la Asociación Sevillana de Amigos de los Pobres con un programa y un elenco de músicos profesionales escogidos por él mismo [571].

La estrecha relación que había mantenido Eslava con la catedral hispalense desde su traslado a Madrid en 1844 también se vio reforzada durante esta visita de Hilarión a Sevilla.

Ya en 1864, a los pocos meses del nombramiento de un nuevo Maestro de Capilla en la persona de Evaristo García Torres (1830-1902), el Cabildo le había pedido a Eslava consejo sobre la difícil tarea de encontrar un Organista 1º con la

capacitación adecuada, incluida la del sacerdocio<sup>374</sup>. Eslava propuso a su paisano y aventajado discípulo, Buenaventura Íñiguez. El Cabildo aceptó con agradecimiento la recomendación, y tras unos sencillos ejercicios de oposición, Íñiguez fue nombrado para esa plaza en abril de 1865, cargo que ocupó hasta 1902 [38][48].

Tras la *Septembrina*, la situación económica de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal se había vuelto a hacer casi tan acuciante como en los años que acompañaron a las desamortizaciones. En 1870, la dotación anual del gobierno, señalada en 640.000 reales de vellón pero en realidad reducida a 360.000 reales, no daba para mantener el culto con su acostumbrado boato. Una de las medidas que tuvo que adoptar el Cabildo para conservar fondos ese año fue la de suspender la construcción del tradicional Monumento de Semana Santa. El año de 1871 se presentaba con iguales o aún mayores dificultades. Más por las circunstancias y por necesidad que por designio, el Cabildo catedral sevillano se estaba de hecho viendo obligado a gradualmente ceder su liderazgo en la gestión de los actos de Semana Santa en la ciudad en favor de las autoridades políticas, quienes controlaban la mayor parte de los inconstantes presupuestos destinados anualmente a este propósito. Mientras tanto, la celebración de las demás festividades litúrgicas importantes iba a continuar con crecientes recortes, buscando el Cabildo alguna forma de adaptarse a unos medios cada vez más escasos [48][70].

La oportuna presencia de Eslava en Sevilla logró sacar momentáneamente de apuros a la Catedral. Con el debido permiso del Cabildo, Evaristo García Torres<sup>375</sup>, invitó a Eslava

---

<sup>374</sup> Recuérdese con relación a este tema que Juan Rufín, antiguo discípulo de Hilarión y tío de Ramón Rufín, ejercía desde 1860 como Organista 2º de la Catedral (Capítulo VI). Como laico, sin embargo, su candidatura a la plaza de Organista 1º le estaba vetada.

<sup>375</sup> Hilarión Eslava y Evaristo García Torres se habían conocido en 1859 cuando este último opositó para el magisterio de capilla de la Catedral de León. Eslava había sido invitado por el cabildo leonés a actuar como censor en las oposiciones, función que Eslava cumplió rehusando a percibir honorario alguno [572]. García Torres consiguió el puesto y fue

a dirigir su célebre *Miserere* tras el acostumbrado canto de las *Lamentaciones* del Miércoles Santo. A pesar de su debilitada salud, Eslava aceptó con agradecimiento y emoción. La noticia corrió con enorme entusiasmo por toda Sevilla. Artistas y músicos, incluidos los miembros de la compañía de ópera italiana que iba a actuar en el Teatro de San Fernando en la nueva temporada de 1871-72, se sumaron al acto, muchos de ellos ofreciendo a hacerlo sin cobrar honorarios. A último momento, una generosa aportación en metálico de la misma reina consorte, María Victoria, permitió dar a este acontecimiento un desacostumbrado esplendor. Fue un gran éxito [38][573][574]. En mayo de 1871 Eslava se encontraba ya de regreso en Madrid, asistiendo al estreno de *Don Fernando el Emplazado*.

El éxito alcanzado en la ejecución del *Miserere* en 1871 demostró que la supervivencia de esta tradición iba a estar desde entonces ligada, no sólo a la disponibilidad de un presupuesto adecuado, sino además a un tratamiento que lo convertía en la práctica en una especie de célebre espectáculo teatral contando con publicidad propia y un reparto en el que *necesariamente* debían figurar prominentes artistas profesionales de ópera (italiana, por supuesto) [38][70][573]. Esto último indudablemente mejoró la calidad artística de las interpretaciones, pero daría pie también, por asociación, a la gran maldición que ha pesado hasta tiempos recientes sobre el *Gran Miserere* sevillano de Eslava y sobre su autor: la desdeñosa e injusta valoración del *Miserere* como composición fundamentalmente «operística» o «teatral» y su exclusivo trato como *la* obra emblemática de Eslava, en perjuicio del resto de su amplia, extraordinaria y hoy escasamente conocida producción artística<sup>376</sup>.

---

siempre un gran admirador de Eslava. En 1864 los pasos de estos dos maestros habían vuelto a cruzarse en Sevilla y lo harían nuevamente en 1871.

<sup>376</sup>Un ejemplo especialmente palmario apoyando esta afirmación es el manido y desafortunado calificativo del *Gran Miserere* como “la mejor ópera de Eslava», comentario atribuido a Norberto Almandoz [575]. Norberto Almandoz Mendizábal (1893-1970) fue un sacerdote vasco y destacado compositor, organista, pedagogo y crítico musical. Ejerció como Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla entre 1939 y 1960. A

Llevando ya varios meses en Madrid, hacia finales de diciembre de 1871, la salud de Hilarión comenzó a sufrir un serio e inesperado revés. El 13 de enero, la prensa madrileña informaba que el maestro se hallaba enfermo, «aunque afortunadamente no de mucha gravedad» [576]. Sin embargo, dos semanas después, el 27 de enero, su situación había empeorado hasta tal punto que, temiéndose lo peor, le fueron administrados los últimos Sacramentos. Sus más cercanos amigos y familia —entre ellos Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Jesús de Monasterio, José de Aranguren, Antonio Cordero, José Pinilla y José María Esperanza— velaban esos días por él «con cariñosa solicitud» [577]. Pocos días después, los periódicos anunciaban una mejoría, dentro de una continuada gravedad, añadiendo que [578]—

«el vivísimo interés tanto en Madrid como en provincias ha despertado la enfermedad de D. Hilarión Eslava es una prueba bien patente de las universales simpatías que goza el eminente compositor».

A mediados de febrero Hilarión se hallaba por fin fuera de peligro y en convalecencia. El 21 de abril, los discípulos y amigos del maestro organizaron un banquete para celebrar el restablecimiento del maestro al que fueron invitados también los dos facultativos que lo trataron durante su enfermedad [579].

Por las descripciones que hacen los biógrafos de Eslava de su condición, síntomas y efectos a largo plazo, puede haberse tratado de una pulmonía o quizás un edema pulmonar que acabaría convirtiéndose en condición crónica y degenerativa [13][22]. En cuanto a su estado anímico, y dadas sus circunstancias personales y carácter, podrían haber también figurado elementos de un proceso depresivo. De cualquier forma, no se llegó a un restablecimiento completo. Unos meses después de la crisis, en una carta a Jesús de Monasterio escrita en Aravaca y fechada a 20 de agosto, Hilarión comentaba con su característico humor [461]:

---

Almandoz le correspondería el deber de poner en práctica la orden dictada en 1945 por el cardenal Segura prohibiendo la ejecución el *Miserere* de Eslava en la Catedral, episodio tratado en el próximo capítulo.

«Yo sigo muy bien: mi pecho y estómago están mejor que antes de la enfermedad. Lo único que me molesta son los nervios, que sin saber por qué me causan porfiados insomnios por unas cuantas noches, desapareciendo después cuando menos se pensaba. He pasado un período de dos semanas muy molesto, pero en el día estoy bien.

(...)

»Yo no hago nada. Mi vida hoy es la del burro o, mejor dicho, del pollino, porque los burros trabajan, y mucho. Dios quiera que pueda volver a mis ocupaciones acostumbradas, aunque sea con gran moderación.»

El padrón de habitantes de Madrid del 1 de diciembre de 1873 indica que Hilarión había ya por entonces pasado a residir (cuando no estaba en Aravaca) al piso principal, puerta izquierda, de la calle de San Quintín nº8, en el mismo edificio en donde hasta hacía relativamente poco había estado ocupando un apartamento en el tercer piso. Ramón y su esposa Josefa, su suegro y dos hijas pasaron a ocupar el piso vacante. El traslado de Hilarión a una planta más baja habría tenido sentido, considerando la condición física de Eslava, que le impedía hacer grandes esfuerzos y sólo hacía que deteriorarse.

A pesar de su enfermedad, o quizá buscando recuperarse, Hilarión viajó nuevamente a Sevilla a mediados de otoño de 1872 y permaneció allí varios meses [580]-[582]. Al poco de la llegada del maestro, ansiosos por honrar su presencia, los aficionados sevillanos se apresuraron a organizar un concierto-homenaje en el que se suponía que iban a figurar prominentemente fragmentos de ópera del compositor. No obstante las buenas intenciones, el programa que se presentó por fin el 22 de noviembre en el salón del fabricante de pianos sevillano Luis Cavayé con asistencia de Eslava no incluyó ninguna de sus obras, limitándose a números de ópera italiana [583][584].

Por lo demás, la estancia en Sevilla del maestro no supuso una gran actividad por su parte, hablando él mismo en una carta a Monasterio fechada en la Nochebuena de 1872 de su «vida inactiva, holgazana y tonta». En la misma carta, Hilarión comentaba apesadumbrado que “ha vuelto la tosecilla, con su

compañera la inapetencia; pero en menor grado que la que sufría en Madrid”. Añadía que había intentado componer un poco, siendo su primer proyecto unas *Letrillas a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder*<sup>377</sup>, que en opinión de su autor le «han salido enfermas y valen poco» [461].

Una pequeña anécdota de esos días que refleja el modo de ser de Hilarión y el profundo afecto que le unió siempre a sus discípulos, es la publicación de una cariñosa carta dirigida por el maestro a una de sus más célebres exalumnas del Real Conservatorio, Arsenia Velasco<sup>378</sup>, con ocasión de un concierto-beneficio del que la artista había sido objeto en Sevilla a principios de febrero de 1873. La carta, publicada en el periódico madrileño *La Iberia*, merece ser transcrita aquí íntegramente [582]:

«Señorita doña Arsenia Velasco.

Mi carísima y eminente artista: Aunque por mis achaques no pude ayer asistir, como deseaba, a la función de su beneficio, ni disfrutar del palco que tuvo Vd. la bondad de enviarme, y que agradecí sobremanera, sé por la familia con quien vivo, y que ocupó dicho palco, que la función fue una continua y justa ovación al talento artístico de usted como cantante y como actriz.

Yo, pues, que conservo un afecto casi paternal á todas las que fueron alumnas del Conservatorio en el tiempo que tuve parte en su dirección, y que, como Vd., se hicieron acreedoras á la estimación general por sus felices disposiciones, su aplicación y buen comportamiento; yo, que he visto después con gran satisfacción que Vd. en el ejercicio practico del arte ha llegado á una altura notable, como lo ha demostrado en

---

<sup>377</sup> Se trata, probablemente, del himno *Con esa cruz armado*, conocido también como *El lazo* (CPE-347), compuesto a encargo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Sevilla.

<sup>378</sup> Arsenia Velasco, actriz y cantante de ópera y zarzuela de gran talento, se había distinguido previamente como solista en el estreno de la *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso el Sabio* de Eslava en los *Conciertos Sacros* de Madrid de 1862 (ver Capítulo X). En la temporada de zarzuela de 1872-1873 de Sevilla, Velasco había actuado como primera contralto. Trágicamente, murió al año siguiente, sin llegar a cumplir los 29 años.

la función de ayer, tengo la mayor satisfacción en dirigir a Vd. una afectuosísima salutación y la más completa enhorabuena, deseando que los laureles artísticos adquiridos vayan en aumento hasta conseguir una verdadera celebridad.

Sirva á Vd. esta mal pergeñada carta de testimonio del afecto y alta estima de este su admirador y amigo.

Hilarión Eslava (*rúbrica*).  
Sevilla, 8 de febrero de 1873»

Con anterioridad al 20 de abril, Eslava se encontraba ya de regreso en Madrid [585]. Hilarión ya nunca más volvería a Sevilla.

Entre otros acontecimientos significativos relacionados con la vida de Eslava y de su familia a comienzos de la década de 1870, destaca la venturosa apertura en Madrid el 30 de septiembre de 1871, tras un año de construcción, del lujoso Salón Eslava, proyecto financiado por Bonifacio Eslava. Situado en el Pasadizo de San Ginés y calle del Arenal, prácticamente enfrente del almacén y depósito de pianos de Eslava, el Salón abarcaba dos plantas del edificio, con un aforo de unas 1.200 personas. En la planta baja se instaló asimismo un lujoso café, llamado Café Granada, integrado al teatro dos años más tarde. El nuevo Salón, ideado en sus comienzos con el propósito principal de realzar y estimular la venta de pianos y, de forma más general, acoger funciones de teatro, música de salón y bailes de sociedad, acabó convirtiéndose en teatro de verso y de género chico, y ya en décadas recientes, en sala de fiestas y salón de espectáculos. Con los años, su gestión iba a pasar por numerosas manos y avatares [333][586]. Milagrosamente perdura hoy (2024) todavía, conservando el nombre de Teatro Eslava.

Otro teatro compartiendo el mismo apellido e inaugurado durante esta época fue el Teatro de Eslava (o Teatro de los Jardines de Eslava), erigido por la ciudad de Sevilla en honor a su maestro predilecto. Abrió en 1873 como teatro de verano en terrenos que habían formado parte de los jardines del Palacio de San Telmo, junto a la Puerta de Jerez, cedidos en propiedad al Ayuntamiento de Sevilla por los duques de Montpensier. Allí, en una serie de conciertos en junio y julio de 1882, daría a conocer su gran talento a los sevillanos el



gran pianista y compositor Isaac Albéniz. El Teatro de Eslava había sido ampliado con un gran café ese mismo año y cinco años después fue agrandado su aforo, convirtiéndose en concurrido local de conciertos estivales, zarzuela y espectáculos de circo y variedades. Desapareció en 1916 al construirse en su lugar el lujoso Gran Hotel de la Exposición (hoy Hotel Alfonso XIII), diseñado para acoger a invitados de honor asistentes a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 [101][587][588].

#### La ópera nacional: Punto y seguido

Impulsado por los estrenos favorables de *Don Fernando el Emplazado* y *Una venganza*, el proyecto de promoción y desarrollo de una ópera española continuó acaparando en 1871 la atención de una gran parte del *milieu* musical de Madrid. Apenas concluidas las representaciones de las dos óperas en el Teatro de la Alhambra, se informaba en la prensa sobre la inminente fundación por parte del *Centro Artístico-Literario* (al cual pertenecía Eslava) de un *Club artístico-literario*, cuyo propósito era el de generar fondos por medio de suscripciones individuales para apoyar los objetivos del *Centro*. La primera reunión de suscriptores fue anunciada para el 11 de junio en el Teatro del Circo [589].

Los apasionados debates públicos sobre la cuestión de la ópera nacional se mantuvieron a lo largo del año, pero la actividad asociacionista no volvió a reanudarse de forma significativa hasta enero de 1872. A mediados de mes se daba la noticia de la refundición del *Club* en *Ateneo Artístico-Literario* <sup>379</sup> [560][590]. El *Ateneo* se proponía establecer cátedras gratuitas de declamación y canto, celebrar con regularidad conferencias sobre temas de actualidad musical y formar una junta de propaganda y fomento, todo ello naturalmente ligado al propósito de favorecer y proteger la

---

<sup>379</sup> El *Ateneo Artístico-Literario* encontró una probable inspiración en el por entonces ya establecido *Ateneo Científico y Literario*, hoy *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid* o simplemente, *Ateneo de Madrid*, notable asociación dedicada a la divulgación cultural y a la promoción de los ideales de libertad de pensamiento y expresión. Este *Ateneo* tiene sus raíces en 1820, siendo constituido oficialmente en 1835. No mantuvo una relación formal, sin embargo, con el *Ateneo Artístico-Literario* aquí descrito.

ópera española. Liderando la lista de miembros de la junta de propaganda se encontraba Hilarión Eslava. La lista incluía asimismo otros nombres ya familiares, como Mariano Soriano Fuertes, Jesús de Monasterio, Antonio Romero, Valentín Zubiaurre, Tomás y Manuel Fernández Grajal, Enrique Barrera y Antonio Peña y Goñi [590][591]. Es inimaginable, sin embargo, que Eslava hubiera participado muy activamente en la recién creada asociación —por lo menos en sus comienzos—, habiendo estado esos mismos días gravemente enfermo. Lo más probable es que poniendo (al menos de forma nominal) a Eslava al frente de esta iniciativa, el *Ateneo* hubiera buscado una forma de ganar prestigio y suscriptores.

A los pocos días —todavía en enero de 1872— se publicaban en la prensa rumores sobre la inclusión en el nuevo presupuesto del Estado de una partida por valor de 2.500 pesetas (equivalente a 10.000 reales) como modestísima subvención para representar en el Teatro Nacional de la Ópera (el anterior Teatro Real) una ópera de autor español, o, según otras fuentes, como premio al ganador de un certamen nacional de ópera que sería supuestamente organizado por el Ministerio de Fomento —no quedaba muy claro el objetivo. Tampoco era evidente de dónde provenían los fondos para tal dotación, sugiriéndose que podrían proceder de una reducción de los ya de por sí apretados presupuestos de la Escuela Nacional de Música. Como en tantas otras ocasiones, todo parece haber finalmente quedado en agua de borrajas [231].

En mayo de 1872 se constituyó en el *Ateneo* una comisión para el fomento de la ópera española, comisión compuesta por siete miembros —la mayoría músicos aficionados— siendo Eslava el único compositor y músico de relieve. A la comisión se le encargó preparar un dictamen sobre una estrategia para llevar a término (por enésima vez) el proyecto de una ópera nacional [228][556][592]. Es difícil conocer el grado de participación de Eslava en estos trabajos; pese a su interés apasionado sobre el tema, su delicada salud tiene que haber supuesto un considerable reto. De cualquier modo, la comisión trabajó con diligencia y el 2 de diciembre presentó su informe en el *Ateneo*, probablemente sin contar con la presencia de Hilarión, que por esas fechas se encontraba ya en Sevilla. La comisión recomendó en su dictamen presentar

dos exposiciones al Ministerio de Fomento; la primera solicitando la creación de una Academia de Música similar a la existente Real Academia de Nobles Artes de San Fernando<sup>380</sup>, y la segunda pidiendo el restablecimiento en el contrato de arrendamiento del Teatro Nacional de la Ópera de la cláusula obligatoria -hasta entonces ignorada- por la cual la empresa arrendataria se comprometía a poner en escena cada temporada dos óperas de maestros españoles. La primera de estas exposiciones se llevó a cabo tan sólo tres días después, reuniéndose, al parecer con bastante éxito, una reducida comisión del *Ateneo* encabezada por Rafael Hernando con el ministro de Fomento, José Echegaray<sup>381</sup>. Eslava, ausente de Madrid, no formó parte de esta comisión [593][594]. El segundo tema continuaría debatiéndose durante dos años más sin un claro desenlace.

El asunto de la creación de una Academia de Música, ya fuera independiente, o integrada en el seno de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, llevaba debatiéndose prácticamente desde la fundación de esta última. Con una institución de esta índole se buscaba dar un prestigio y una atención oficial a las artes musicales equiparables a de los que eran objeto en España la arquitectura y las artes plásticas. Otro importante empeño era el de regular la enseñanza musical, especialmente en el Conservatorio, tal como hacía la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando con las escuelas oficiales de arquitectura y bellas artes.

En marzo de 1872, el gobierno de Amadeo I propuso a la Real Academia de Nobles Artes la creación de una sección de música, idea que la Academia desestimó con un cierto desprecio, argumentando que la música simplemente era ajena al carácter de la institución. Con el impulso generado

---

<sup>380</sup> Academia bajo real patronato fundada en 1752 durante el reinado de Fernando VI con el propósito de promover el estudio y cultivo de las tres «Nobles Artes»: Pintura, Escultura y Arquitectura.

<sup>381</sup> Además de una larga e influyente carrera en la política, José María Echegaray y Eizaguirre (1832-1916) fue un notable dramaturgo, orador, ingeniero y matemático. En 1904 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Echegaray está considerado uno de los más importantes matemáticos españoles modernos, fundador en 1911 de la Real Sociedad Matemática Española.

a los pocos meses por la anteriormente mencionada petición del *Ateneo* y haciendo caso omiso a las airadas protestas de la Academia y de su director, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), el primer gobierno de la República aprobó un decreto creando la nueva Sección de Música. El decreto, firmado el 8 de mayo de 1873 por el presidente del Poder Ejecutivo, Estanislao Figueras y Moragas (1819-1882) y su ministro de Fomento, Eduardo Chao Fernández (1822-1887), reemplazaba el nombre de la institución por el de «Academia de Bellas Artes», título que se convertiría en el de «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» tras la Restauración borbónica. A este decreto siguió otro con fecha de 28 de mayo de 1873 nombrando los doce primeros académicos miembros de número la nueva Sección, en el orden siguiente: Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, Juan Guelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia<sup>382</sup>. La dirección de la Academia, obviamente molesta por lo que consideraba una injerencia indebida, respondió haciendo constar su desagrado en las actas de la institución y desairando a los nuevos miembros al prescindir del habitual protocolo de recepción a su entrada el 30 de junio siguiente. Como consecuencia de ello, un ya de por sí fácilmente ofendido Francisco Barbieri renunció a su nombramiento, dimisión que, en un gesto extraordinario, fue públicamente rechazada por el gobierno. A esto siguió un encendido intercambio epistolar entre Barbieri y Madrazo a lo largo del verano. Los nuevos miembros de la Academia presentaron en octubre por boca de Antonio Romero una reclamación a Madrazo en la que apoyaban las reivindicaciones de Barbieri y el derecho a una recepción «pública y solemne» y «con el mayor esplendor posible», tal como precisaba el reglamento de la Academia. Unos días después, Eslava era el encargado de comunicar a Barbieri que la junta directiva de la Academia había cedido. El 10 de mayo de 1874 tuvo por fin lugar la

---

<sup>382</sup> Casi todos los nombres son aquí ya conocidos. Mariano Vázquez Gómez (1831-1894) fue un compositor, pianista, pedagogo y célebre director de orquesta. En 1876 asumió el cargo de director de la *Sociedad de Conciertos* de Madrid. Antonio María Segovia (1808-1874), político, periodista y escritor, fue el único miembro de este grupo sin una destacada carrera musical.

solemne presentación de los nuevos académicos<sup>383</sup>. Barbieri pronunció el acostumbrado discurso en nombre propio y de sus compañeros. Habló de la hermandad de las artes, aunque veladamente recordando la hostilidad que la nueva Sección había tenido que superar. Una vez establecida, la Sección de Música nombró a Hilarión Eslava como Director y a Rafael Hernando como Secretario [189][383][418][595]-[600].

Como académico y notable compositor de música sacra, le correspondió a Eslava en diciembre de 1874 contestar a Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros (1828-1889) en su discurso de recepción, cuyo tema había sido *De la música religiosa del templo católico*. Arnao, poeta y dramaturgo, había sido elegido para llenar la vacante creada por el fallecimiento de Antonio María Segovia. En su contestación, considerablemente más amena que la ponencia de tono conservador a la que respondía, Eslava dio un interesante repaso salpicado de humor a la historia de la música sacra y al papel fundamental y poco reconocido que ésta jugó en el desarrollo de la música en general hasta el siglo XIX [601].

Mientras tanto, la cuestión de la ópera nacional había pasado a ocupar desde enero de 1873 un lugar cada vez más prominente en las conferencias de la Sección de Música del *Ateneo Artístico-Literario*. En los debates participaron Arrieta, Hernando, Inzenga y Barbieri, entre otros. A comienzos de junio de 1873, el *Ateneo* paso por fin a la acción, con la aprobación de un proyecto propuesto por el escritor José Campo Arana (1847-1885) consistente en la creación de una sociedad de accionistas o suscriptores comprometidos a «la idea patriótica del planteamiento definitivo de la ópera española». Con esta nueva organización, bautizada con el nombre de *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española*, se pretendía unir a *dilettanti* y a personalidades del mundo de la música, empresarios y políticos en el común propósito de dar un renovado impulso material a una idea que a muchos parecía ya (y quizá nunca dejó de ser) quimérica. La *Asociación* llegó a contar con unos 160 accionistas y un capital rondando los 150.000 reales, números sustanciales pero bastante por

---

<sup>383</sup> Con la excepción de Antonio María Segovia, que había fallecido unos meses antes.

debajo de los 400 miembros y 400.000 reales fijados como metas. Para los cargos de Presidente y Secretario fueron nombrados por unanimidad, respectivamente, Hilarión Eslava y el músico y empresario Andrés Parera y Tort (1838-1874), uno de los máximos impulsores de la *Asociación* [228][556][602].

La *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* había nacido en el seno del *Ateneo*, pero se desvinculó casi inmediatamente de éste, acción quizá simplemente debida al hecho de que las dos organizaciones no habrían necesariamente compartido una misma base de miembros. En agosto, la *Asociación* publicó un elocuente manifiesto y las bases para un reglamento, propuestas en las que se hablaba de crear una compañía mixta de zarzuela y ópera española y de «cultivar al mismo tiempo (*que el género de la ópera*), mejorándolo en cuanto sea posible, el buen género de la zarzuela». Estas palabras parecen avalar la controvertida (para algunos) creencia en un nexo o una transición entre los dos géneros, o por lo menos la posibilidad de una ópera española nacida de la zarzuela «grande»<sup>384</sup>. Aunque sus objetivos no se llegaron a cumplir, las acciones de la *Asociación* dieron pie durante el resto de 1873 a un amplio debate público y propiciaron finalmente un compromiso de apoyo a la ópera española por parte del nuevo y efímero gobierno republicano presidido por Emilio Castelar [228][556][602].

Una acción favorable del gobierno fue la creación en agosto de 1873 de la Academia de Bellas Artes en Roma, dependiente de la Academia de Bellas Artes (de San Fernando) y, a imitación de los Premios de Roma franceses y belgas, la convocatoria de 12 plazas de pensionado destinadas a

---

<sup>384</sup> El manifiesto lo firmaron Hilarión Eslava y Andrés Parera, en calidad de Presidente y Secretario de la *Asociación*, respectivamente. Años después, en una entrañable biografía dedicada a su maestro en el Real Conservatorio de Música y Declamación, Jesús de Monasterio, el músico, escritor y poeta Julio Alarcón y Meléndez (1843-1924) atribuiría la redacción (al menos en parte) del manifiesto de la *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* a la pluma de Hilarión Eslava [603]. De ser esa suposición cierta, las ideas de Eslava en ese momento sobre la ópera española habrían sido sorprendentemente próximas a las de su amigo Barbieri, anteriormente expuestas (Capítulo VII).

prometedores jóvenes artistas, con una duración de tres años. Dos de las doce plazas eran asignadas a la Sección de Música presidida por Eslava; una *de número* (ganada por oposición<sup>385</sup>) y la segunda *de mérito*, a propuesta de la Academia de Bellas Artes, ambas claramente enfocadas hacia la creación operística. La plaza de número fue obtenida por Ruperto Chapí, destacando con su versión de *Las naves de Cortés*, un cuadro lírico en un acto sobre un libreto de Antonio Arnao; la de mérito fue otorgada a Valentín Zubiaurre por su triunfo dos años antes con *Don Fernando el Emplazado*. A pesar de la convulsa situación política por la que atravesaba España y la reciente caída del gobierno de Castelar, la concesión excepcional de una subvención de 500.000 reales al Teatro de la Ópera Nacional en febrero de 1874 permitió a su empresario, Teodoro Robles, poner en escena ambas obras en marzo y abril de ese mismo año; la de Zubiaurre en su versión italiana revisada, y la de Chapí insólitamente cantada en su castellano original [556][560][604].

Aunque los apasionados e interminables debates sobre la ópera española no cesaron, la *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* y el *Ateneo Artístico-Literario* dejaron de existir sin más rastro en 1874, víctimas quizá de agotamiento, inconstancia o de disensiones entre sus miembros o, posiblemente, del caos social que acompañó el fin de la República [556].

Como breve anexo relacionado con este tema, puede ser de interés la literalmente abreviada monografía sobre la ópera nacional escrita por el compositor, músico y crítico musical (y biógrafo de Eslava) José Parada y Barreto, publicada por

---

<sup>385</sup> Las duras pruebas de oposición abarcaban una parte teórica relacionada con instrumentación, armonía, contrapunto y teoría del arte y una parte práctica consistente en dos secciones: (1) la composición de una fuga vocal a dos motivos y cuatro voces, y un coro a cuatro voces con acompañamiento de orquesta, y (2) la creación de una gran escena o cuadro musical sobre un libreto o tema preestablecido. Para los ejercicios prácticos se asignaban 31 días, durante los cuales el opositor debía permanecer incomunicado. Una vez terminados los ejercicios, éstos se ejecutaban con la participación de cantantes acompañados al piano, primero ante el tribunal de oposición y a continuación en una sesión pública [604].

entregas entre finales de 1873 y comienzos de 1874 en las páginas de la revista madrileña *El Arte*<sup>386</sup> con un prólogo de su buen amigo Hilarión Eslava y el grandilocuente título de *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico*. En las primeras 27 páginas de su controvertido ensayo, Parada aborda el tema de la creación de una ópera nacional comenzando con una dura crítica de las élites culturales españolas (entre las que sin duda se contarían muchos de los colaboradores de *El Arte*) y de su afán colectivo en definir las características que debiera o no tener tal género. Insistiendo el autor a continuación en que la conexión con una música y unos asuntos intrínsecamente españoles no sólo *no* debería ser una condición necesaria, sino que podría suponer un perjuicio para la creación de una verdadera ópera nacional, Parada deja claro que, en su opinión, la zarzuela no podía ni debería conducir a una ópera española. Una lectura del prólogo de Eslava hace evidente que el maestro había consentido a hacerle un favor a Parada pero no había leído más allá de las primeras 4 ó 5 páginas del opúsculo, con cuyas tesis de seguro no habría coincidido. Tras nueve entregas, llega por fin un contundente anatema editorial en forma de una «*Advertencia*» firmada por el mismo Director de *El Arte* e impresa en negrita en la primera página de la revista. No precisa explicación [605]:

«No estando conformes la empresa y redacción de este periódico con algunas de las apreciaciones del Sr. Parada y Barreto en sus últimos artículos, ni con las que contiene la obra titulada LA ÓPERA ESPAÑOLA de que es autor y que venimos publicando por folletín, desde hoy cesamos en la publicación de la expresada obra, y deja de formar parte de nuestra redacción el Sr. Parada y Barreto.

Enrique Villegas.»

---

<sup>386</sup> Este semanario madrileño dirigido por el editor y almacenista musical Enrique Villegas en 1873 y 1874 no tenía relación con las igualmente fugaces revistas del mismo nombre publicadas en la capital en 1866 y 1869. En el encabezamiento de la revista aparece una lista de colaboradores que es un verdadero *quién es quién* de la escena musical española del momento, incluyendo, naturalmente, a Hilarión Eslava.



### Se apaga una vida

Sorprende comprobar, en esta última década de la vida de Eslava y a pesar de la debilitada condición física y avanzada edad del maestro, la larga lista de honores y de cargos de responsabilidad que llegó a ejercer. Es evidente que Hilarión no dejaba de ser la más respetada figura en la escena musical española e indiscutible pieza clave para cualquier iniciativa relacionada con la promoción, desarrollo o enseñanza de la música en España.

Además de las actividades anteriormente descritas, Eslava fue nombrado en 1872 «miembro de mérito» de la Filarmónica de Madrid, una sociedad filantrópica que podría ser descrita como una agrupación de melómanos de alto copete fundada en la capital a mediados de año por iniciativa del abogado, compositor y pianista Fermín Álvarez Mediavilla (1833-1898) y su esposa, Eulalia de Goicoerrotea (†ca. 1874). Durante sus dos cortos años de existencia, la Filarmónica de Madrid organizó veladas musicales para sus miembros en el salón pequeño la Escuela Nacional de Música (antiguo Conservatorio), animando a compositores locales a estrenar en ellas sus creaciones [606].

El 8 de julio de 1873, el Presidente del Gobierno de la República, Francisco Pí y Margall, y su Ministro de Fomento, Ramón Pérez Costales (1832-1911) firmaban un Decreto por el que se creaban nuevas Cátedras de Estética en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado y en la Escuela Nacional de Música, de enseñanza obligatoria y dotadas cada una con un presupuesto anual de 3.000 pesetas (12.000 reales) [606]. A este Decreto siguió otro el día 15 de julio autorizando la convocatoria de oposiciones para ambas cátedras. Para la cátedra de «Estética aplicada a la música y literatura musical», la Dirección General de Instrucción Pública convocó al mes siguiente un tribunal de oposición entre los que figuraban Eslava, Barbieri, Arrieta, Monasterio y el brillante pedagogo, filósofo y ensayista Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) [607]-[609]. Sin embargo, la inestable situación política y el cambio de gobierno a los pocos meses debieron dar al traste con los planes, porque nada se menciona en la prensa sobre esta iniciativa hasta después de la Restauración alfonsina. A finales de abril de 1875, una Real

Orden reactivó el Decreto republicano y convocó un nuevo tribunal, reorganizado esta vez sin Giner de los Ríos (quien acababa de cumplir pena de prisión por su manifiesta oposición a la censura académica impuesta por el gobierno) y con Eslava como presidente. Los ejercicios se verificaron aparentemente sin novedad en junio, pero la cátedra no se llegó a proveer debido, según parece, a la falta de apoyo por parte del director del Conservatorio, Emilio Arrieta; hecho algo sorprendente, dada su participación en el tribunal de oposición. No se constituiría una cátedra de estética en la institución hasta 1901, ya fallecido Arrieta [610]-[612].

El 12 de junio de 1874, Hilarión era nombrado Consejero de Instrucción Pública por el gobierno de la República, asignado a la Sección Primera («Literatura y Bellas Artes»), cargo principalmente honorífico del que dimitiría (con gran alivio, probablemente) unos meses después<sup>387</sup>.

El Teatro de Apolo, situado en la madrileña calle de Alcalá en su confluencia con Gran Vía, había abierto sus puertas a finales de noviembre de 1873 esperando captar un público de distinción al que se buscaba atraer con producciones dramáticas o líricas de calidad. Tras una primera temporada de teatro sin demasiado lustre, la empresa anunció para la temporada de 1874-1875 un ambicioso programa consistente enteramente en ópera española y zarzuela. En el primer grupo se mencionaban, entre otras obras, *Marina y Guzmán el Bueno* de Arrieta y *El último abencerraje* de Pedrell. Pero lo que verdaderamente llama aquí la atención es que en la categoría de *zarzuelas* aparecía incluida una obra con el título de *La guitarra de Espinel*, con música de Hilarión Eslava y un libreto póstumo de Luis de Eguílaz<sup>388</sup>. La noticia apareció primero en el diario madrileño *La Época* y escasos días

---

<sup>387</sup> Véase el anterior apartado en este Capítulo «Eslava y la reestructuración del Conservatorio».

<sup>388</sup> Dámaso Luis Martínez de Eguílaz y Eguílaz (1830-1874) fue un escritor y dramaturgo gaditano. El tema del libreto de Eguílaz para esta zarzuela [613] habría sido Vicente Gómez Martínez Espinel (1550-1624), conocido como Vicente Espinel —sacerdote, escritor, poeta y músico contemporáneo de Miguel de Cervantes. A Espinel se le atribuyen avances en el diseño de la guitarra española. El libreto de Eguílaz parece haber quedado inédito y no se ha podido hallar.

después en *El Arte* y en la *Gaceta de Madrid* [614]-[616]. Es de suponer que para poder publicar tal anuncio, la compañía del Apolo tendría que haber tenido la obra en mano o por lo menos los derechos adquiridos para su puesta en escena. Y, sin embargo, esta es la primera y única vez que se habla de esta supuesta zarzuela. No hay comentarios de Eslava ni antes ni después al respecto, ni sus amigos ni críticos la mencionan. La temporada del Teatro de Apolo abrió en octubre, pero la programación que se ejecutó poco tuvo que ver con lo anunciado: ni *Marina*, ni obras de Eslava o Pedrell; caracterizada por unos escasos estrenos de zarzuela y una pasable o mediocre calidad. La mención de una zarzuela de Eslava choca además porque Eslava, como ya se ha visto, no habría estado en 1874 en condiciones (ni con demasiada motivación) para componer zarzuelas. El tema queda, pues, de momento, en misterio<sup>389</sup>.

En diciembre de ese mismo año, a su retorno a Madrid, el secretario de la legación de España en México, barón de Manso<sup>390</sup>, hizo entrega de los nombramientos de Emilio Arrieta, Francisco Barbieri, Hilarión Eslava, Jesús de Monasterio y Antonio Romero como miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana, una de las primeras sociedades filantrópicas mexicanas dedicada a la educación y divulgación musical<sup>391</sup>. No hay constancia de que este honor hubiera sido

---

<sup>389</sup> En cuanto al Teatro de Apolo, en las siguientes temporadas sus empresarios alternaron ópera italiana (con escaso éxito), sainetes y zarzuelas. Con el tiempo, este salón llegaría a ser conocido como «*la catedral del género chico*», por sus notables representaciones de zarzuela. El Teatro de Apolo cerró y fue inmediatamente derribado en 1929.

<sup>390</sup> Se trata del científico y diplomático Agustín de la Barre y Díaz de Manso, barón de Manso (1842-?).

<sup>391</sup> A la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866-1877) se debe la creación en 1866 del precursor del actual Conservatorio Nacional de Música de México, institución esta última por la que han pasado grandes personalidades de la música, como el tenor y director español Plácido Domingo (n. 1941), el tenor y director mexicano Rolando Villazón (n. 1972), el director mexicano Eduardo Mata (1942-1995) y los compositores mexicanos Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Como en el caso de su institución hermana en Madrid, el Conservatorio Nacional de Música de México hizo uso de la *Escuela de*

solicitado previamente por los galardonados, pero es de todas formas una muestra de las estrechas relaciones culturales que existían todavía entre España y sus antiguas colonias y lo conocida que era allí la música española del momento [618].

El fin de la República en los últimos días de diciembre de 1874 y la consiguiente restauración de la monarquía borbónica en la figura del joven príncipe Alfonso deben haber sido acontecimientos más que bienvenidos por Eslava, teniendo en cuenta su ideario político y, sobre todo, dados los lazos de mutuo afecto que siempre unieron a Hilarión y a la Familia Real, desde el ingreso del maestro a la Real Capilla 30 años atrás. A ello se sumaban sin duda también los dolorosos recuerdos de 1868 y su salida del Conservatorio. El 14 de enero de 1875, fecha en la que Alfonso XII hizo su entrada triunfal en Madrid, le fue concedido a Eslava el honor histórico de dirigir en la Real Capilla un solemne *Te Deum* (el suyo, quizá, favorito en las funciones de Palacio), interpretado por la totalidad de la plantilla de músicos de la antigua Real Capilla [619]. Para Eslava y para sus compañeros músicos, este tiene que haber sido un acontecimiento verdaderamente inolvidable<sup>392</sup>.

El 17 de febrero de ese año se anunciaba ya extraoficialmente la restitución de Eslava a su antiguo puesto de Maestro Director de la Real Capilla de Música [621]. El 10 de mayo se hizo oficial el nombramiento por Real Orden y al día siguiente recibía Hilarión un oficio de la Real Capilla confirmando el nombramiento y concediéndole «la dotación de cinco mil pesetas anuales»<sup>393</sup>, teniendo en cuenta su antigüedad en el

---

*Composición y el Método de Solfeo* de Eslava para sus enseñanzas hasta ya entrado el siglo XX [617].

<sup>392</sup> No se ha encontrado información más detallada sobre este acto. Es probable que a este evento no asistiera el nuevo monarca, dada su participación en la ceremonia oficial de bienvenida y acción de gracias celebrada ese mismo día en la Basílica de Nuestra Señora de Atocha. En esa ceremonia, por cierto, se cantó un *Te Deum* de Francisco Andreví bajo la dirección de Ignacio Ovejero [620].

<sup>393</sup> Cantidad equivalente a 20.000 antiguos reales de vellón, el mismo salario que le había sido asignado al acceder al puesto por primera vez en

espresado cargo que venía desempeñando en la Real Capilla». El 19 de mayo Eslava hizo su juramento de fidelidad al rey Alfonso XII ante José Joaquín de Cafranga y de Pando (1819-1882), Capellán de Honor y Secretario de la Real Capilla. Posteriormente lo harían asimismo los demás músicos de plantilla, entre ellos Juan Guelbenzu, Joaquín Espín y Guillén, Antonio Cordero y Jesús de Monasterio [182]. Aunque al poco tiempo se acometieron algunos cambios en la organización de la Real Capilla de Música, es de suponer que en cuanto a funciones y repertorio, la prioridad habría sido un retorno a la estabilidad y con ello, a las prácticas habituales de los últimos años del reinado de Isabel II, como por ejemplo el tradicional canto de la *Salve* de Eslava todos los sábados en la Basílica de Nuestra Señora de Atocha [622]-[624].

En Sevilla, después del triunfo cosechado en la representación del *Miserere* dirigida por Eslava en 1871, volvieron al año siguiente las penurias y dificultades, esta vez partiendo del mismo Cabildo, preocupado, como en tantas otras ocasiones anteriores por «los abusos, irreverencias y profanaciones que desgraciadamente suelen cometerse en la Iglesia las noches del Miércoles y Jueves Santo a consecuencia de la multitud de personas de uno y otro sexo que confundidas unas con otras asisten con el pretexto de oír las Lamentaciones y el *Miserere* del Maestro D. Hilarión Eslava», amenazando nuevamente con la suspensión de los Oficios. Afortunadamente, no se llegó tampoco entonces a tal extremo [48][625]. En 1873, la falta de medios obligó al Cabildo a suprimir la orquesta excepto en las solemnidades de la Inmaculada Concepción y del Corpus, y en aquellas ocasiones en que bailaran los Seises [48]. En 1874, en un cambio de fortuna sorprendente —en plena Primera República— durante los breves meses en que el que el empresario y político monárquico José María de Ibarra y Gutiérrez de Caviedes (1816-1878) ocupó la alcaldía de la ciudad, la corporación vio a bien dotar a la Catedral con los medios suficientes para que se cantara «por verdaderos artistas el hermoso *Miserere* del maestro Sr. D. Hilarión

---

1847 (Capítulo VII). La reglamentación en vigor en 1868, automáticamente reimpuesta en 1875, probablemente no habría permitido (fácilmente) un aumento, como tampoco lo habrían permitido las estrechas circunstancias económicas por las que atravesaba la Casa Real en ese momento.

Eslava» y se celebraran «los Divinos Oficios con la pompa y solemnidad de los mejores tiempos» [626].

Pero sería el año de 1875 cuando el *Miserere* de Eslava llegó a alcanzar su verdadera apoteosis sevillana. En este triunfo confluyeron circunstancias aleatorias propicias, la incondicional afición a la ópera en la ciudad, el precedente favorable de 1871 y un algo descarado capitalismo. Animado por el espíritu de la Restauración, el nuevo alcalde Sevilla, el monárquico y canovista José de Solís y Jácome, VI marqués de Tablantes (1826-1883), impulsó proyectos para reavivar algunas de las tradiciones más populares de Sevilla y con ello, no sólo dar mayor lustre a la ciudad, sino también potenciar la actividad económica local, desde el turismo hasta la explotación de las nuevas líneas de ferrocarril que unían a Sevilla con otros puntos de la geografía española. Las solemnidades de Semana Santa, incluido el *Miserere* en la Catedral se convirtieron en unas de las más destacadas beneficiarias de estas iniciativas. A este efecto, se abrieron contribuciones populares que, canalizadas y aumentadas por la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Sevilla, contribuyeron a dar al *Miserere* a partir de 1875 y a lo largo de más de una década un esplendor como nunca había tenido ni volvería a tener.

El éxito del *Miserere* en 1871 había demostrado la conveniencia de invitar a notables intérpretes de ópera que se encontraran actuando en Sevilla a participar como solistas en la ejecución del salmo, convirtiéndolo en un gran espectáculo y con ello dando asimismo a conocer al público a los artistas que iban a actuar en la temporada de ópera que se iniciaba al término de la Semana Santa. En 1875 se dio además la circunstancia de que el empresario de la compañía que iba a actuar en la temporada del Teatro San Fernando de Sevilla no era otro que Teodoro Robles, el mismo que ejercía en el Teatro Real de Madrid, todavía llamado Teatro Nacional de la Ópera. Robles, con un gran sentido de los negocios, decidió llevar a Sevilla la misma compañía que había actuado en la capital, añadiendo además a la cartelera sevillana el ansiado estreno de una de las más recientes y celebradas creaciones

de Giuseppe Verdi, *Aïda*<sup>394</sup>. Actuando en esos momentos en la compañía madrileña se encontraba el famoso tenor Enrico Tamberlik [101].

Habiendo conseguido el interés y apoyo de Robles para trasladar su compañía al Teatro de San Fernando, el plan del Ayuntamiento de Sevilla era involucrar también a Eslava en el proyecto. Pero había una complicación: Hilarión había comenzado ya su empleo como Maestro de la Real Capilla en funciones, y de ninguna manera habría querido o podido ausentarse de Madrid durante los ritos de Semana Santa en el Palacio Real, los más importantes de todo el año y, en esta ocasión, los primeros presididos por el nuevo monarca. El acuerdo al que llegaron las autoridades hispalenses y Eslava fue que el compositor se comprometía a ensayar la obra *en Madrid* con los principales solistas —Tamberlik y el bajo Juan (Joan) Ordinas Tous (1840-1899) — antes de que los artistas partieran para Sevilla<sup>395</sup> [101][627].

En Sevilla no se escatimaron medios; además de la actuación de afamados artistas, la orquesta fue suplida ampliamente por músicos de la compañía de ópera de Madrid. El *Miserere* se interpretó los días 24 y 25 de marzo (Miércoles y Jueves Santo, respectivamente), con un lleno completo en la enorme Catedral «y obstruidas las puertas de entrada»<sup>396</sup>. Como eventos artísticos, esas dos representaciones de la obra de Eslava han sido consideradas su auténtico cenit [38]. La prensa del momento comentó sobre la actuación de

---

<sup>394</sup> En ese estreno, ocurrido el 27 de abril de 1875 actuó en calidad de *prima donna contralto assoluta* Encarnación Cortés, quien desde mediados de mes había reemplazado a la anterior titular, Amelia Sbolgi (Capítulo X).

<sup>395</sup> Se ha sugerido que Eslava se habría trasladado a Sevilla para dirigir personalmente la ejecución de su *Miserere* [70][71], pero ni la evidencia disponible ni las razones antes expuestas con respecto a sus responsabilidades en la Real Capilla apoyan esta suposición. La presentación a Eslava en Sevilla del ilustre violinista Fernando Palatín y Garfía (1852-1927), mencionada en [70] como acontecimiento ocurrido en 1875 en realidad debió tener lugar cuatro años antes [38].

<sup>396</sup> Se ha calculado que a cada una de estas representaciones podrían haber acudido hasta unas 30.000 personas, al parecer sin incidentes o desórdenes [38].

Tamberlik que fue «tan sublime (...) que no pudiendo el público aplaudir <sup>397</sup> manifestaba su entusiasmo con murmullos de aprobación que se repetían al terminar cada versículo» [628]. La semana siguiente, en la primera representación de la temporada de ópera (en *Poliuto*, de Donizetti), al aparecer Tamberlik en el escenario y antes de comenzar a cantar, el artista recibió una atronadora salva de aplausos como reconocimiento por su excepcional actuación la semana previa [101]. Esta práctica se convertiría con los años en una tradición entre los sevillanos para recompensar las actuaciones más destacadas de los solistas en el *Miserere*. Al término de la temporada de ópera y como contestación a una carta y obsequio de las autoridades sevillanas, Tamberlik citó la satisfacción de «haber contribuido a transmitir a los fieles en las solemnidades de Semana Santa las sublimes inspiraciones del eminente maestro Eslava, tesoro de la fe, honra del talento español y prez del arte» [70].

Merece a este respecto también transcribir la siguiente carta dirigida por Hilarión al Marqués de Tablantes desde Madrid, con fecha de 7 abril de 1875 [70]:

«El finísimo proceder del Excelentísimo Ayuntamiento que V.E. tan dignamente preside y cuyo acuerdo me comunica, dándome las gracias por haberme prestado gustoso a ensayar mi *Miserere* con los cantantes que debían ejecutarlo en las solemnes funciones de la Semana Santa me ha llenado de satisfacción, y no puedo menos de manifestar a V.E. que entre los muchos favores y distinciones que debo a Sevilla contaré éste como uno de los más gratos a mi corazón, por ser el eco y expresión de los representantes de un pueblo que amo con toda mi alma y a quien irá siempre unido mi nombre artístico (...)»

El cariño que Hilarión profesaba por Sevilla se hace aquí nuevamente evidente.

El *Miserere* se seguiría representando en los años siguientes de forma parecida y con amplia participación de los habitantes de Sevilla y sus visitantes, entre los que destacan Alfonso XII y su familia (incluida la exreina Isabel II), el

---

<sup>397</sup> Por tratarse de una función religiosa en un templo consagrado.



Miércoles Santo de 1877. Con relación a esta obra y época cabe finalmente citar al tenor Julián Gayarre —figura tan cercana a Eslava— recordado por sus memorables actuaciones en los *Misereres* sevillanos de 1880, 1881 y 1885. A Gayarre se le debe el desde entonces *imprescindible* (en Sevilla) «Do de pecho», prueba y *terror* para los solistas que allí han cantado esta composición<sup>398</sup> [38][101][462].

En la Capilla Real, mientras tanto, y tras una ausencia de seis años, se volvieron a celebrar en 1875 los acostumbrados ritos de Semana Santa con las *Lamentaciones* de Eslava acompañadas a toda orquesta [629].

La actividad creativa de Eslava durante este periodo y hasta su muerte fue relativamente escasa, debido quizás a su menguada salud. De esta última década, aparte de las *Letrillas* compuestas en Sevilla en 1872, ya citadas, sólo hay noticias concretas de tres obras —la *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso El Sabio*<sup>399</sup> (ca. 1874, CPE-350), un *Himno al Rey* (1877, CPE-438) y el motete a voces solas *Domine, salvum fac regem* (1878, CPE-541), probablemente su última composición.

La *Paráfrasis de la Cantiga 10ª*, composición parecida en estructura y forma a la anterior *Paráfrasis de la Cantiga 14*, tiene una entrañable historia que una vez más descubre el carácter de Hilarión y la relación afectuosa y casi paternal que mantuvo siempre con sus discípulos. La obra fue publicada

---

<sup>398</sup> El «Do de pecho» es un Do natural sobreagudo, a veces acompañado en la *particella* del tenor solista por indicaciones como «*si lungo como possibile*» («con la mayor duración posible»), alteraciones posteriores a Eslava que reemplazan el Do final en una octava más baja existente en el original de la lección *Benigne fac* (sección 11ª de las 12 que componen el salmo) [38][68][76][101]. Este efecto fue introducido por primera vez por Julián Gayarre en 1880 como una exhibición de virtuosismo y fue desde ese momento convertido en tradición en Sevilla. Para más detalles sobre la evolución del *Miserere* de Eslava con posterioridad a 1878, véanse [38][70] y [71]. El tema es tratado también aquí en el próximo Capítulo desde el punto de vista de la conservación del legado de Eslava y en particular la prohibición de esta obra por el cardenal Segura en 1945.

<sup>399</sup> Se trata de una hermosa Cantiga dedicada a la Virgen, con el incipit «*Rosa das rosas, e flor das flores*».

por Bonifacio Eslava en 1876, apareciendo mencionada por primera vez en la prensa en marzo de ese año en una laudatoria reseña escrita por Ildefonso Jimeno de Lerma<sup>400</sup>. Lo más probable, sin embargo, es que fuera escrita unos dos años antes. La historia —reconstruida aquí enteramente por primera vez— parece tener su comienzo con anterioridad a 1872, cuando un grupo formado por casi 50 músicos antiguos discípulos de Hilarión concibieron la idea de regalarle un busto de mármol esculpido en su imagen, «como débil muestra de su cariño y reconocimiento». Entre ellos se encontraban Antonio Romero, Antonio Cordero, Miguel Carreras, José Pinilla, José Aranguren, José María Esperanza, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, Bonifacio Eslava, Juan Rufín y Felipe Gorriti. El busto fue encomendado al escultor Nicasio Sevilla y Sánchez (†1872) siendo terminado a la muerte de éste por Elías Martín y Riesco (1839-1910). La presentación al maestro, en mayo de 1873, corrió a cargo de una comisión formada por Romero, Monasterio, Cordero y Carreras [630]-[633]. En gratitud por tan generoso detalle, Eslava dedicó su *Paráfrasis de la Cantiga 10ª* a sus alumnos, con las siguientes palabras [631]:

«Se me ha atribuido siempre un excesivo amor á mis discípulos, y se ha llegado á colocar esa noble pasión en el rango de mis debilidades. Yo no sé hasta que punto tienen razón los escritores que se han ocupado en esas pequeñeces personales; pero lo que puedo asegurar es que mis discípulos me han manifestado en todas ocasiones tan singular aprecio, que, dada mi natural y viva impresionabilidad, me sería imposible dejar de corresponder á ellos debidamente. Una prueba de ello es lo que motiva esta dedicatoria.

Congregados en Madrid varios de mis discípulos acordaron que mi busto se esculpiese en mármol, y me fuese donado como perpetuo testimonio de su acendrado y permanente afecto. Cumplióse el año pasado este generoso designio, acompañando al busto un breve escrito que contenía el acuerdo y nombres de

---

<sup>400</sup> Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903), organista y compositor, como lo fue también su padre Román Jimeno (citado con anterioridad). Ildefonso Jimeno sería nombrado en 1878 para llenar la vacante en la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando creada por el deceso de Eslava.

los donantes. Agradecí con toda mi alma este fino y significativo obsequio, y me propuse corresponder á él, dedicándoles la primera obra que publicase, haciendo constar en ella el acuerdo mencionado y los nombres de mis discípulos, para perpetuar así mi gratitud por medio de la prensa, como ellos han querido también perpetuar su afecto por medio de la escultura.

Reciban, pues, mis queridísimos discípulos esta dedicatoria como testimonio de la gratitud y amor de su afectuoso y cordial amigo y maestro

Hilarión Eslava.»

En la partitura impresa siguen a la dedicatoria de Eslava los nombres de los 47 discípulos del maestro que contribuyeron a tan sentido obsequio. La obra, desgraciadamente, no parece haber sido ejecutada en público antes del fallecimiento de su autor.

El *Himno al Rey*, del que no se ha encontrado copia, es una obra con letra del abogado y literato sevillano Juan José Bueno y Le-Roux (1820-1881) con música de Eslava, supuestamente compuesto con ocasión de la visita de la Familia Real a Sevilla en 1877 [634].

El precioso motete *Domine, salvum fac regem*, basado en el Salmo 20 («El Señor te haga triunfar en el tiempo del peligro»), de un estilo sobrio, pero definitivamente romántico en factura, fue compuesto por Eslava como obsequio de boda a la joven reina consorte, Mercedes de Orleans con ocasión de su boda con Alfonso XII [635]. La partitura manuscrita, conservada en el Archivo de Palacio en Madrid, contiene una dedicatoria firmada por el mismo Hilarión. Trágicamente, la reina moriría tan sólo seis meses después.

El año de 1876 iba a suponer un revés muy penoso y decisivo en la vida de Eslava. El 19 de junio, un periódico madrileño daba la noticia de que el maestro se encontraba gravemente enfermo. El 22 se hablaba de una cierta mejoría, pero no fue hasta el día 27 de junio en que se informaba que el maestro había entrado ya en un periodo de convalecencia [636]-[638]. Como consecuencia de esta nueva afección —una nueva pulmonía, al parecer— la condición de Eslava se deterioró notablemente, sufriendo entre otros efectos, asma y la

pérdida casi completa de su voz, lo cual le obligó a apartarse de gran parte de sus obligaciones profesionales. Antonio Peña y Goñi recuerda así los penosos últimos años del maestro [22]:

«Objeto de altas distinciones, presidente de la sección de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, maestro de la Real Capilla, querido y venerado de sus discípulos y numerosos admiradores, Eslava vivía hacia algunos años completamente retirado de los trabajos continuados de la vida activa del arte, cuando una pulmonía hubo de ponerle á los bordes del sepulcro, como antes queda dicho. Salvóse milagrosamente de tan grave dolencia, pero abatido el ánimo y quebrantada para en adelante su salud, el eminente maestro sintió decaer sus fuerzas y apagarse aquella animación, aquel carácter expansivo, alegre y jovial que era el encanto de cuantos le trataban. Una afonía casi completa vino más tarde á agravar su situación y á privarle de la poca energía física que le había quedado.

»Desde que el tiempo mejoraba, desde que aparecían las primeras brisas de la primavera, veíase al ilustre anciano, encorvada bajo el peso de los sufrimientos, pasear lentamente y abrigado con sumo cuidado la boca, por los jardines de la plaza de Oriente. ¡Cuántas veces le encontré allí á la una de la tarde, apoyado en su bastón, abatido y silencioso, deteniéndose á veces para fijar su vista en alguna alegre bandada de chicos que aprovechaban bulliciosamente el tiempo de la recreación!

»Varias veces le vi, acompañado de algunos discípulos, varias veces me he detenido para hablarle. La última vez (era á fines de Mayo de 1878) Miguel Carreras le acompañaba, Miguel Carreras discípulo suyo y adepto entusiasta que, joven aún, había de bajar al sepulcro días antes que su maestro.

»D. Hilarión hablaba apenas. La seguridad que había de ser oído muy trabajosamente debía producirle una terrible y dolorosísima impresión. Aquella voz tan vibrante, que modulaba con acento graciosísimo los cuentos más originales y chistosos, había enmudecido para siempre. Sólo quedaban los ecos apagados de un

sonido apenas perceptible. Así es que el dolor y la tristeza se reflejaban en el semblante del gran artista, con expresión conmovedora, produciendo en el ánimo de quien le hablaba un tristísimo efecto. Sólo cuando en una ocasión le habló de ópera española, vi animarse la fisonomía de Eslava; los ojos vivos y expresivos del ilustre anciano parecieron revivir al recuerdo de aquella idea que jamás se separaba de él, y ayudando á los restos de su voz, con el brillo y la expresión de la mirada, comunicóme su desaliento; díjome que el camino emprendido no conducía á ninguna parte (aludía á las óperas de autor español, cantadas en italiano en el Teatro Real); hablóme, como otras veces lo había hecho, de sus ideas para la realización del planteamiento de la ópera española, del plan que poseía para ello, de sus ventajas etc., etc. Ese plan, irrealizable en mi concepto, por basarse en la fundación de una sociedad por acciones, fué la ilusión del maestro durante sus últimos años.»

Y aún con todas las penurias, se cuenta que Hilarión, dando muestras de su característico humor bromeaba a veces con sus amigos, describiendo su condición como «sigo lo mismo, (pero) hablando con *sordina*» [639]. En la descripción de Peña y Goñi es significativa la referencia en el último párrafo al apasionado interés que al parecer mantuvo Hilarión hasta el final con relación al tema de la ópera española y el modelo concebido —pero a la postre no alcanzado— por *la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* que él brevemente lideró.

En octubre de 1877, un enfermo Eslava, confinado a su apartamento en la calle de San Quintín se encontró con Julián Gayarre, con ocasión de la actuación del tenor en el Teatro Real, acontecimiento del que ya se ha hablado antes aquí (Capítulo X). En diciembre, Eslava fue invitado por Barbieri, quien presidía el jurado de la Sección de Música de la segunda promoción del pensionado de Roma en la Academia de Bellas Artes, a formar parte del tribunal que tenía previsto examinar las obras presentadas, pero en vista de su pobre estado de salud, Hilarión no pudo aceptar [189].

El 26 de junio de 1878 moría en Madrid la joven reina, Mercedes de Orleans. El país quedó conmocionado con la noticia del fallecimiento. Durante varias semanas se celebraron en toda España, en sus colonias de ultramar y en capitales extranjeras con significativa presencia española honras fúnebres por la popular reina consorte. En muchas de ellas figuró prominentemente la música de Eslava. José María Esperanza y Sola alude o sugiere en una de sus reseñas sobre Eslava a una posible —y heroica— participación de Hilarión en las exequias, pero no ofrece muchos detalles al respecto. José Luis Ansorena recoge de igual modo esta hipótesis en su monografía sobre el maestro [1][13].

En Madrid, la primera ceremonia oficial de duelo fue una misa rezada de cuerpo presente en las primeras horas del día 27, celebrada en el Salón de Columnas del Palacio Real. Tras una exposición pública de 24 horas, los restos mortales de Mercedes fueron conducidos en conmovedora procesión a la Estación del Norte de Madrid, para su traslado por ferrocarril a El Escorial, en donde recibieron sepultura el día 28<sup>401</sup>. El 2 y el 3 de julio se celebraron solemnes honras fúnebres organizadas respectivamente por la Diputación provincial y por el Ayuntamiento de Madrid. El funeral de Estado, celebrado el 17 de julio en la iglesia de San Francisco el Grande, fue el evento más fastuoso y el que recibió más atención en la prensa. Para estas exequias, la música fue hábilmente seleccionada y dirigida por Francisco Barbieri, haciendo uso de un repertorio principalmente de los siglos XVI y XVII encabezado por una *Misa de Réquiem* de Tomás Luis de Victoria, e, indudablemente como pequeño homenaje a su comprofesor, el *Dies Iræ a fabordón* de Eslava<sup>402</sup>. Para

---

<sup>401</sup> Como interesante postdata a la historia de la reina Mercedes, al efectuarse su sepelio en El Escorial, sus restos fueron depositados provisionalmente en una capilla de la Basílica, no pudiendo recibir sepultura en el Panteón de los Reyes por no haber tenido descendencia. En noviembre del año 2000, en una ceremonia presidida por el entonces rey Juan Carlos I, María de las Mercedes de Orleans recibió su descanso final en la catedral de Santa María la Real de la Almudena de Madrid, cumpliendo con los deseos de Alfonso XII. La catedral, cuya construcción comenzó en 1883, no fue terminada hasta 1993.

<sup>402</sup> Cuenta el eminente cronista, músico y discípulo y amigo de Eslava, José María Esperanza y Sola en su artículo «La música en los funerales del

este acto, Barbieri tuvo a su disposición un nutrido grupo de músicos y cantantes procedentes del Teatro Real, de la Escuela Nacional de Música y Declamación y de la Real Capilla, así como a Enrico Tamberlik como solista en la interpretación de una aria de Alessandro Stradella (1643-1682). Según los cronistas, la selección y ejecución de estas obras fueron brillantísimas. A cualquiera de estos actos, por su rango y prestigio, podría haber asistido Hilarión, pero en su condición de extrema debilidad física, habría sido poco probable [13][640]-[642].

Por otra parte, una ceremonia que pasó casi desapercibida fueron las exequias celebradas en la misma Real Capilla en la mañana del 6 de julio. La misa pontifical, oficiada por el Patriarca de las Indias, contó con la asistencia de personas de la Corte y de Palacio, pero habría sido un acto más limitado en cuanto a protocolo y número de participantes. En esa ocasión se interpretaron la *Misa* y el *Oficio de Difuntos* de Eslava. Notablemente, y según los breves reportajes aparecidos en la prensa sobre este acontecimiento, la dirección de la música corrió a cargo del mismo Hilarión, en lo que debe haber sido un supremo esfuerzo por parte del maestro, homenaje y muestra inequívoca de su fidelidad y de su gratitud hacia la Familia Real [643][644]. Esta es la última vez que aparece documentada la presencia de Hilarión en público.

Miguel Hilarión Eslava y Elizondo falleció en su domicilio madrileño de la calle de San Quintín nº8, principal izquierda, a las 10 de la noche del día 23 de julio de 1878, con profunda religiosidad y habiendo recibido los Santos Sacramentos

---

Rey», recogido en el segundo volumen de su colección [13], pág. 123, que la *Missa defunctorum* de Tomás Luis de Victoria, compuesta en 1585, incluía por separado la secuencia del *Dies Iræ*; la primera escrita para cuatro voces, pero la segunda para cinco. Cuando Eslava transcribió la *Missa* de Victoria al segundo volumen de su *Lira Sacro-Hispana*, ya fuera por falta de espacio o por la diferencia de estructura, o por otra razón, no incluyó el *Dies Iræ*. Según narra Esperanza en su ensayo, parece que la práctica habitual de Francisco Barbieri cuando dirigía la *Missa* de Victoria —haciendo uso probablemente de la transcripción en la *Lira*— era, con una cierta lógica, intercalar el *Dies Irae a fabordón* de Eslava en donde habría estado el de Victoria. Musicalmente, esta combinación la describe Esperanza como un «*exquisito acierto*» por parte de Barbieri.

[1][2]. Tenía 70 años. En su certificado de defunción, se cita como causa del fallecimiento una «pulmonía crónica». El hecho quedó registrado en el Archivo de Palacio el día 26 [182] y lo fue asimismo en la Escuela Nacional de Música y Declamación [1].

La noticia circuló con rapidez por todo el país, y esquelas mortuorias fueron prontamente publicadas en los principales periódicos de la capital. Tras los habituales ritos de velatorio y preparativos, el féretro de Eslava abandonó el domicilio de la calle de San Quintín poco después de las 11 de la mañana del día 26 de julio. El luto fue presidio por el sacerdote, auditor del Tribunal de la Rota y senador navarro Miguel Sanz y Lafuente (1804-1880), Bonifacio Eslava y «otro sobrino» del maestro, probablemente, Ramón Rufín. En un acto de modestia, Hilarión había pedido en sus últimas voluntades que no se invitara particularmente al sepelio<sup>403</sup>, por lo que la participación del público en el cortejo fúnebre y en la despedida del maestro fue menos numerosa de lo esperado. El cortejo hizo una parada en la entrada de la cercana Escuela Nacional de Música y Declamación, el Conservatorio al que Eslava había dedicado tanta ilusión y tantos años de su vida. Allí fue recibido por una delegación del personal docente formada por el Director y el Secretario de la institución, Emilio Arrieta y Manuel de la Mata, respectivamente, así como los profesores Manuel Mendizábal y Giorgio Ronconi, colocándose sobre el féretro de Eslava una corona con una cinta con la inscripción «La Escuela Nacional de Música y Declamación al inmortal maestro D. Hilarión Eslava». Fue la única corona que despidió al maestro. De allí el cortejo siguió en dirección norte por la Cuesta de Santo Domingo y la calle

---

<sup>403</sup> Sus últimas instrucciones, dadas en enero de 1877 [189], especificaban (1) un entierro de segunda clase con vigilia y misa de cuerpo presente, (2) exequias sin música; solamente canto llano, (3) ninguna demostración pública, (4) omisión de repartición de esquelas e invitaciones y (5) entierro en la localidad de fallecimiento, sin traslación del cadáver. En grandes ciudades como Madrid, un entierro de segunda clase (de las tres clases disponibles) habría supuesto generalmente un acompañamiento del féretro por tres sacerdotes, un sacristán portando la cruz, un sochantre y cuatro monaguillos, portándose el féretro en un carro fúnebre tirado por dos o cuatro caballos. No todas las disposiciones del maestro fueron cumplidas.



de San Bernardo hacia el Cementerio de la Patriarcal<sup>404</sup>. A la llegada al cementerio, el ataúd de Hilarión fue llevado a hombros hasta su modesto nicho por, entre otros, sus discípulos José María Esperanza, Valentín Zubiaurre y José Pinilla, en medio de una gran emoción [646]. Emilio Arrieta, con quien Eslava había tenido sus momentos de fricción, describía conmovido así la escena del adiós final en su discurso de apertura del año académico de la Escuela de Música y Declamación, leído el 2 de octubre siguiente [647]:

«El cuadro que se ofreció á mi vista en el cementerio no se borrará nunca de mi memoria. Su solo recuerdo hace renacer en mi alma las vivas emociones que me produjo.

Sí; yo vi lo que refiere el Sr. Esperanza<sup>405</sup>. Yo vi á los discípulos del eminente Eslava disputarse, con el llanto en los ojos, la triste honra de llevar sobre sus hombros el ataúd que encerraba los restos del maestro querido y respetado. Al verlos agrupados con tanta ansiedad

---

<sup>404</sup> Este cementerio, hoy inexistente, fue abierto en 1849 a iniciativa de la Congregación del Santísimo Cristo de la Obediencia y Hermandad Real de Palacio, con objeto de dar sepultura a militares, personas relacionadas con el servicio de Palacio y otros oficiales. Los compositores Joaquín Gaztambide y Cristóbal Oudrid habían ya recibido sepultura en el Patriarcal. Allí habían sido trasladados también los restos de los fusilados por las tropas napoleónicas en Madrid el 3 de mayo de 1808, inmortalizados en el famoso cuadro de Francisco de Goya. El cementerio, que llegó a acoger a casi medio millón de sepultados, fue clausurado en 1884 pero no cerró, lo cual lo condujo a un vergonzoso estado de deterioro y expolio que perduraría hasta comienzos de la década de 1950 [645].

<sup>405</sup> La referencia de Arrieta es a un bello y sentido panegírico-biografía escrito por José María Esperanza y Sola y publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 30 de julio de 1878, que comenzaba con el siguiente párrafo [15]:

«Pocas horas hace, un modesto y humilde cortejo fúnebre cruzaba lenta y silenciosamente las calles de Madrid. Al pasar por la Escuela Nacional de Música, los profesores de ella, rindiendo un justo tributo de admiración y respeto colocaban sobre el féretro una corona, y al llegar al cementerio, los discípulos del eminente Eslava nos disputábamos, con el llanto en los ojos, la triste honra de llevar sobre nuestros hombros hasta la sepultura el ataúd que encerraba los restos del maestro querido y respetado, del amigo fiel y cariñoso, de una de las más grandes glorias nacionales en el presente siglo.»

como cariño debajo del sagrado depósito que conducían á la mansión eterna, creí, fascinado sin duda por la sublimidad del caso, creí, repito, en la posibilidad de recobrar la vida al sentir el raro y celestial contacto de seres agradecidos y leales, que cumplen así uno de los más conmovedores preceptos de nuestra santa Religión.»

Las honras fúnebres madrileñas, costeadas principalmente por discípulos de Eslava, tuvieron lugar el 30 de julio en la Real Basílica Colegiata de San Isidro, en donde ejercía Ildefonso Jimeno como primer organista. Aunque en estas exequias no se cumplió con los estrictos deseos de Eslava, se hizo lo posible por hacer la menor ostentación posible. En el templo se emplazó un austero túmulo sobre el que fueron colocados un bonete de sacerdote, el manto de la Orden de Carlos III y las insignias de la Gran Cruz de Isabel la Católica y de Capellán de Honor, todo ello acompañado por dos coronas, una de la Escuela Nacional de Música y Declamación y la otra de sus discípulos. La ceremonia, que contó con una numerosa concurrencia, fue presidida por el director general de Instrucción Pública, José de Cárdenas y, entre otros, sus amigos Francisco Barbieri, José María Esperanza y José de Aranguren. La música consistió en la *Misa* y el *Oficio de Difuntos* de Eslava, ejecutada con brillantez por un nutrido grupo de músicos dirigidos por Valentín Zubiaurre<sup>406</sup> [648].

Se celebraron honras fúnebres por Eslava también en otras ciudades españolas, incluyendo Sevilla (el 2 de agosto), Cádiz (3 de agosto), Valencia (5 de agosto), Jerez de la Frontera (7 de agosto) y Pamplona (7 y 8 de agosto). Si las exequias en Sevilla, celebradas en la Catedral, destacaron por su pobreza, desorganización y su sorprendentemente «escasísima

---

<sup>406</sup> Poco más de una semana después, Zubiaurre era oficialmente nombrado Maestro Director de la Real Capilla de Música, sucediendo a su antiguo maestro y amigo [649]. Tras la dimisión de Mariano Martín en 1875 como Maestro supernumerario de la Real Capilla, Valentín Zubiaurre había regresado a Madrid antes de completar su becado en Roma, opositando con éxito para la plaza vacante. La reglamentación de la Real Capilla le otorgaba automáticamente el puesto de Maestro Director titular a la muerte, jubilación, excedencia o dimisión de su predecesor. Zubiaurre conservó este cargo hasta su muerte, acaecida en 1914.

conurrencia» [38], fue todo lo contrario en Pamplona. Los ritos de Vigilia (en la noche del día 7) y la Misa exequial (en la mañana del 8) tuvieron lugar en una Catedral esmeradamente engalanada y con una numerosa asistencia. La decoración del templo, ricamente iluminado, resaltaba diversos aspectos notables de la vida y la obra de maestro. En el crucero de la nave central se ubicó un túmulo construido para la ocasión en cuyos costados se leían inscripciones en las que Navarra, el concejo y los vecinos de Burlada y los profesores de música de Pamplona honraban al maestro fenecido, todo ello adornado por dos grandes coronas fúnebres de laurel. Para la Vigilia se cantó el *Oficio de Difuntos* de Eslava. Su *Misa de Difuntos* se ejecutó al día siguiente. Joaquín Maya y el Maestro de Capilla, Hipólito Ramírez y Larraz (1836-1901), así como los 82 músicos y ocho sochantres, ninguno de los cuales recibió emolumento alguno por su participación, hicieron, cuentan las crónicas contemporáneas, una labor de gran distinción. La Diputación de Navarra, los Ayuntamientos de Pamplona y Burlada, los profesionales músicos y en general los paisanos de Eslava se volcaron en honrar a su ilustre maestro [2]. Sólo faltó a la cita Julián Gayarre<sup>407</sup>.

Navarra, Pamplona y Burlada volverían años después a hacer particular honor a la memoria de Hilarión Eslava. Tras su cierre en 1884, del Cementerio de La Patriarcal comenzó a sufrir un rápido deterioro a causa del expolio y una negligente falta de mantenimiento. Sustracción de lápidas y objetos de valor, galerías hundidas, nichos y panteones dañados y expuestos a los elementos eran prevalentes en el último lustro del siglo en este y en otros antiguos cementerios clausurados de Madrid [650]. Temiéndose lo peor, la familia de Eslava y la Diputación foral de Navarra comenzaron a finales de 1899 a negociar un posible traslado de los restos del maestro a Pamplona<sup>408</sup>. La idea no era nueva; ya en mayo de 1886, durante un acto en memoria de Eslava celebrado en la Escuela de Nacional de Música y Declamación, José María Esperanza y Sola había sugerido sacar los restos del maestro

---

<sup>407</sup> Ver la reseña de Gayarre en el capítulo anterior.

<sup>408</sup> El paisano de Eslava y compositor Joaquín Gaztambide, también sepultado en La Patriarcal, no tuvo tanta fortuna; sus restos no fueron trasladados a tiempo y terminaron confundidos con los de otra persona, sin que se conozca hasta la fecha su paradero.

«del humilde y prosaico nicho donde yacen y ser depositados bajo las góticas bóvedas de la Catedral de Pamplona, á la vista del pueblecillo donde (*Hilarión Eslava*) vió la luz primera, allí donde se inició en el divino Arte (...)» [1][13]. La idea tuvo un eco positivo en Navarra [651], pero nunca se llegaría a realizar del todo<sup>409</sup>.

No sería hasta noviembre de 1899 cuando se alcanzó por fin un acuerdo entre la familia de Eslava, las autoridades eclesiásticas y la Diputación foral de Navarra para efectuar el traslado a Pamplona. Los restos del maestro fueron exhumados en La Patriarcal el 18 de noviembre ante notario y en presencia de familiares de Hilarión, miembros del gobierno, representantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (José María Esperanza y Jesús de Monasterio), de la Escuela Nacional de Música y Declamación (José Pinilla, entre otros), y miembros de la comisión encargada de efectuar el traslado del maestro a Navarra. Representando a la familia en esa ocasión constan Bonifacio (Sanmartín) Eslava y su hijo Hilarión Sanmartín Guichot, el sobrino del maestro Germán Cilveti Eslava y otro sobrino-nieto, Antonio Sanmartín Larraz. Es de suponer que Ramón Rufin habría estado presente también, pero no consta su nombre en las crónicas de prensa (no se le suponía familiar de Hilarión). Dolores Rufin había fallecido en 1887. En el acta de exhumación se hizo constar que el cadáver se encontraba reducido al esqueleto, distinguiéndose perfectamente el traje sacerdotal con que fue amortajado. El féretro fue transportado en un carro tirado por seis caballos a la madrileña Estación del Norte, desde donde partió por tren hacia Pamplona, llegando a su destino a la mañana siguiente. En Pamplona, el féretro fue recibido por las autoridades, familia y miembros de asociaciones musicales y culturales de la ciudad. Desde la estación de ferrocarril fue trasladado en solemne comitiva a la iglesia de San Nicolás, entrando en la

---

<sup>409</sup> De hecho, las inhumaciones en los templos llevaban prohibidas por motivos de salubridad pública desde 1787, haciéndose ciertas excepciones en casos de personas de especial relevancia social como reyes y miembros de la aristocracia y del clero en situaciones determinadas. En el caso específico de la Catedral de Pamplona, el problema era además la falta de espacio, por lo que no se autorizó la práctica más allá del primer tercio del siglo XIX.

ciudad por el Portal Nuevo. Los ciudadanos acudieron en gran número para presenciar el acontecimiento. En San Nicolás, músicos de la capilla de la Catedral y miembros del Orfeón Pamplonés interpretaron las dos últimas lecciones y el responsorio final del *Oficio de Difuntos* de Eslava. Una vez concluidas las funciones religiosas, los restos fueron conducidos a través del Portal de la Taconera al camposanto de Pamplona, donde fueron sepultados provisionalmente en el panteón de la familia Echeverría<sup>410</sup> [652][653].

El plan definitivo para honrar a Hilarión era construirle un mausoleo individual digno en el cementerio de Burlada. Se habló y se polemizó la cuestión interminablemente, pero no fue hasta mayo de 1920 cuando, a iniciativa del Nuevo Casino Eslava de Pamplona, una sociedad recreativa de la ciudad, se gestionó un traslado a Burlada y el entierro de los restos del maestro en un sencillo panteón en el cementerio de la localidad, actos efectuados el 2 de mayo de 1920 [2][654]. Y sin embargo, no acabarían ahí los movimientos. Con el cierre del cementerio viejo y la apertura de un nuevo cementerio municipal en Burlada, los restos de Hilarión fueron trasladados una vez más, en 1936, esta vez a expensas de la Diputación Foral de Navarra, a un nuevo sepulcro de factura más digna y monumental. El mausoleo se edificó con un conjunto escultórico tallado en mármol blanco como base y coronado con un busto en bronce de Eslava obra del escultor navarro Fructuoso Orduna Lafuente (1893-1973) [655]. En la base se grabó la siguiente inscripción: «La Excma. Diputación de Navarra al insigne maestro compositor y musicólogo Don Miguel Hilarión Eslava Elizondo, hijo esclarecido de este lugar de Burlada», acompañada por las fechas de nacimiento y defunción del maestro. La sencilla ceremonia de traslado y dedicación de la sepultura tuvo lugar el 3 de mayo de 1936

---

<sup>410</sup> Podría tratarse del panteón familiar construido originalmente para el político y parlamentario navarro Manuel Echeverría Peralta (1826-1887). El camposanto pamplonés, abierto en 1808, existe hoy todavía, significativamente ampliado y conocido como Cementerio Municipal de San José.

ante el nuevo mausoleo, lugar en el que actualmente aún reposan los restos de Eslava<sup>411</sup> [654][656].

En Pamplona se debatió en la primera década del siglo XX la posibilidad de construir un monumento a Eslava, iniciativa que no llegó en esos momentos a alcanzar la tracción suficiente para verse realizada. En 1918, décimo aniversario de la muerte de Pablo de Sarasate, la ciudad inauguró un monumento al genial artista pamplonés en el Parque de la Taconera. El monumento fue diseñado por el arquitecto Carlos Guerra con figuras del escultor León Barrenechea (1892-1947). Al construirse en 1959 un nuevo monumento a Sarasate en otro parque de Pamplona, el Ayuntamiento decidió honrar por fin a Eslava, reemplazando el busto de Sarasate en el monumento del Parque de la Taconera con otro de Hilarión Eslava, obra del escultor canario Juan Quevedo Méndez y re-dedicando en 1964 el monumento al compositor burladés. El busto de Sarasate se encuentra actualmente emplazado en la fachada del Conservatorio Profesional de Música Pablo de Sarasate de Pamplona [1][2].

En Sevilla se intentó también construir un monumento a su maestro predilecto, pero la iniciativa no logró recaudar los fondos suficientes, por lo que en su lugar se procedió en 1879 a colocar una simple lápida sobre el arco de entrada al antiguo Colegio de San Miguel, junto a la Catedral. No fue fácil: Hubo quien consideró que el proyecto «no encontraba el sabor religioso que sería de desear, tratándose de un Sacerdote católico y de un Maestro de Capilla de nuestra Sta. Iglesia», elevando una queja al Cabildo sevillano, propietario del edificio donde se iba a colocar la lápida [38][48]. La queja afortunadamente no prevaleció. En este sentido, hay que decir que los sevillanos no han cumplido bien con su maestro, aunque ciertamente han mostrado su afecto por Hilarión de una manera quizá más significativa y entrañable: en una inquebrantable afición a su música.

También se colocaron lápidas conmemorativas en Benitorená, la casa natal de Eslava en Burlada (hoy desaparecida) y en el

---

<sup>411</sup> Como apunte de posible interés, la sublevación militar que dio comienzo a la Guerra Civil Española de 1936-39 se inició el 18 de julio siguiente. Burlada y Pamplona quedaron en la zona sublevada prácticamente desde el comienzo de la contienda.

edificio en Madrid donde vivió y falleció Hilarión, en el número 8 de la calle de San Quintín. En los años siguientes a la muerte de Eslava, numerosos municipios por gran parte de la geografía española dieron a calles y plazas el nombre del maestro; hoy perduran en más de 30 pueblos y ciudades españolas, desde Alcalá de Guadaira (Sevilla) hasta Zaragoza.

En 1978, con ocasión del primer centenario de la muerte de Eslava, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre emitió un sello postal en honor a Hilarión Eslava, como parte de una colección dedicada a varias figuras españolas notables de la artes y de la literatura. En el sello aparece un retrato grabado de Hilarión basado en el busto del maestro conservado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con un fragmento de su *Miserere* (una portada y el *incipit* de la antifona *Christus factus est*) como fondo. Con un valor nominal de 5 pesetas, el sello recibió una tirada de diez millones de unidades [657].

En cuanto al legado de Hilarión Eslava, su creación artística, científica, literaria y pedagógica es enorme; más de 400 obras han sido hasta la fecha inventariadas por este autor, un número considerablemente mayor que los establecidos en anteriores intentos de catalogación. Muchas de las composiciones musicales del maestro han sido recobradas y transcritas como parte del proyecto desinteresado de recuperación iniciado por este autor y su esposa, *hilarioneslava.org*, pero queda aún mucho que hacer, y numerosas obras se encuentran todavía sin localizar (véanse el Anexo B y el Capítulo XII en estas páginas).

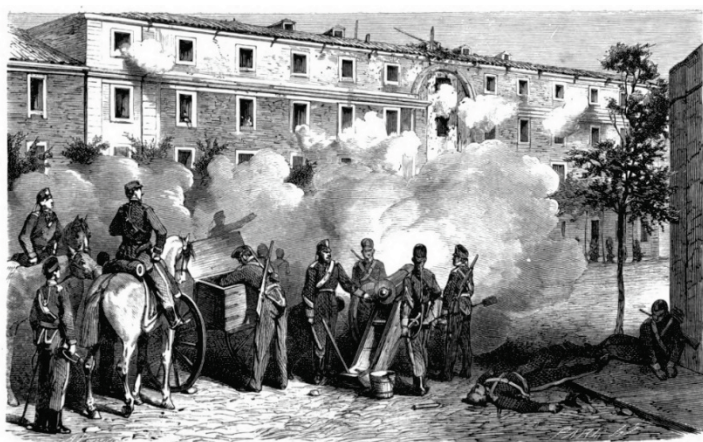
Finalmente, con respecto al patrimonio material de Hilarión, inventariado y distribuido a su muerte bajo la capaz gestión de Antonio Romero como fideicomisario y de su notario Mariano García Sancha [189][191], su valor fue calculado en casi 103.500 pesetas (equivalente a 414.000 reales), una suma bastante considerable en esa época. De esa cantidad, 45.315 pesetas (181.260 reales) eran dinero en efectivo y valores de inversión; el resto eran propiedad inmobiliaria (Aravaca), propiedad intelectual, préstamos y bienes muebles diversos. En el apartado de gastos, los costes funerarios costeados por el patrimonio de Eslava se estimaron en 4.555 pesetas (18.220 reales). De acuerdo con las instrucciones del finado, unas

35.000 pesetas (140.000 reales) fueron distribuidas entre familiares (sin incluir a Ramón y Dolores Rufín) y amigos. A la Fábrica (hacienda) de la Catedral de Sevilla, Eslava otorgó 1.250 pesetas (5.000 reales) en efectivo y una colección impresa de obras religiosas suyas, cuya recepción quedó documentada en sus autos capitulares [48]. A Ramón Rufin le correspondió la práctica totalidad del remanente de los bienes de Hilarión, como ya se ha descrito (Capítulo VI). Las condecoraciones y medallas fueron distribuidas entre miembros de la familia (hermanas) de Eslava, y su archivo personal fue repartido entre familiares y amigos, quedando, desafortunadamente, desperdigado o extraviado para siempre.





«D<sup>a</sup>. Isabel II, el rey consorte D. Francisco de Asís y el Príncipe de Asturias», dibujo de Domingo Valdivieso; litografía de Julio Donón, en Amador de los Ríos, José, y Rosell, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Tomo IV, M. López de la Hoya, Madrid [1864], pág. 433. En dominio público.



«Ataque y defensa de los artilleros pronunciados el 22 de junio de 1866 en el Cuartel de San Gil», dibujo de Alfredo Perea y Rojas, grabado de Marcelo París en Rubio, Carlos, *Historia filosófica de la Revolución Española de 1868*, Tomo I, Imprenta y Librería de M. Guijarro, Madrid [1869]. En dominio público. La sublevación del Cuartel de San Gil en Madrid fue uno de los acontecimientos seminales de la Revolución de septiembre de 1868.



El Gobierno Provisional tras la reorganización del 11 de febrero de 1869. Tarjeta-fotografía de J. Laurent [1869]. En dominio público. En la imagen se reconocen, entre otros, a Juan Prim y Prats (de pie, segundo a la izquierda), Francisco Serrano y Domínguez (a la derecha de Prim), Juan Bautista Topete y Carballo (de pie, a la derecha de Serrano), Adelardo López de Ayala (de pie, segundo a la derecha, junto a Topete) y Manuel Ruiz Zorrilla (sentado, segundo a la izquierda).



Desfile de la Victoria en Madrid el 8 de octubre de 1868 ante el Congreso de los Diputados tras el triunfo de «*La Gloriosa*» [ca. 1868-1872], atribuido a Joaquín Sigüenza Chavarrieta, Museo del Romanticismo, Madrid. En dominio público.





«El capitán general Francisco de Serrano y Domínguez, primer Duque de la Torre» [1870-71], por Antonio Gisbert Pérez, Museo Nacional del Prado. En dominio público. El general Serrano fue una de las más poderosas y emblemáticas personalidades de las Españas isabelina y revolucionaria.



«El asesinato de Prim», ilustración de Arturo Seriniá (Artur Serinyá), litografía de Labielle, en Orellana, Francisco José, *Historia del General Prim*, Tomo 3º, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, Barcelona [1890].

«Embarque de los voluntarios para Cuba en el puerto de Cádiz – despedida de familia», grabado de José Severini en *El Museo Universal*, Año XIII, Núm. 48, Madrid, 28 de noviembre de 1869, pág. 384. En dominio público. Esta imagen ofrece una visión patriótica y sentimental de la que en realidad fue una desastrosa *Guerra de los Diez Años* en Cuba.



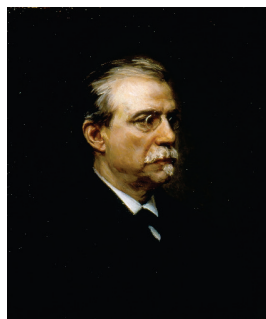


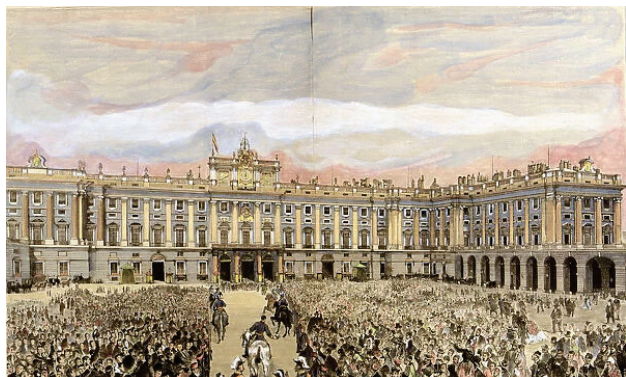
«Espagne – la République à Madrid. – Scènes des rues dans la soirée du 11 Février», dibujo de Daniel Urrabieta Vierge, grabado de F. Moller, en *Le Monde Illustré, journal hebdomadaire*, 17<sup>ème</sup> Année, Num. 829, París, 1 de marzo de 1873, pág. 137. Bibliothèque nationale de France. En dominio público. La imagen muestra a madrileños en una espontánea celebración de la proclamación oficial de la Primera República, el 11 de febrero de 1873.



Carlos de Borbón (sentado, en el centro de la imagen, con la cabeza descubierta) rodeado de sus oficiales durante la Tercera Guerra Carlista [ca. 1872], fotografía de autor desconocido. En dominio público.

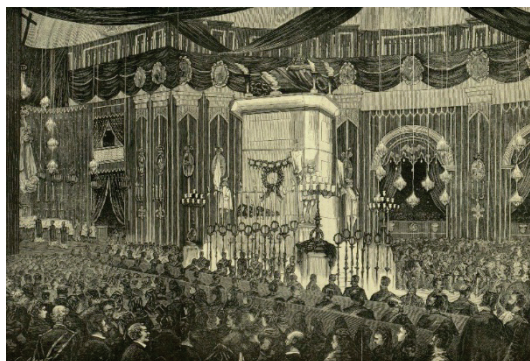
Antonio Cánovas del Castillo [1896], por Ricardo de Madrazo y Garreta, Colección del Senado de España. En dominio público. Cánovas fue el principal artífice político de la Restauración Borbónica en 1874.





«Entrada del Rey en Madrid – Llegada de S.M. el Rey D. Alfonso XII al Real Palacio», versión coloreada de un grabado de Bernardo o de Martín Rico y Ortega en *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, Núm. II, Madrid, 15 de enero de 1875, págs. 32-33. En dominio público.

Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans en su boda [1878], retrato de autor desconocido. Colección del Palacio de Riofrío (Segovia), Patrimonio Nacional. En dominio público.



«Funerales de la reina Mercedes», grabado de Amat y Sierra, en *La Ilustración Católica*, Época 2ª, Año II, Núm. 4, Madrid, 28 de julio de 1878, pág. 29. Biblioteca Nacional de España.



Antonio González de Aguilar y Correa (1824-1907), VIII Marqués de la Vega de Armijo [1854-1856], litografía de José Vallejo y Galeazo (detalle), en *Cortes Constituyentes – Galería de representantes del pueblo*, Archivos del Congreso de Diputados, Madrid. En dominio público. González de Aguilar fue Director interino del Real Conservatorio de Música y Declamación desde el 26 de agosto hasta el 5 de diciembre de 1865.



Adelardo López de Ayala y Herrera [1880], por Ignacio Suárez Llanos, Museo del Romanticismo, Madrid. En dominio público. Dramaturgo y político, López de Ayala fue Director del Conservatorio entre diciembre de 1865 y agosto de 1866. Tras la revolución de 1868, fue nombrado ministro de Ultramar, cartera en la que también sirvió en varios gobiernos posteriores.

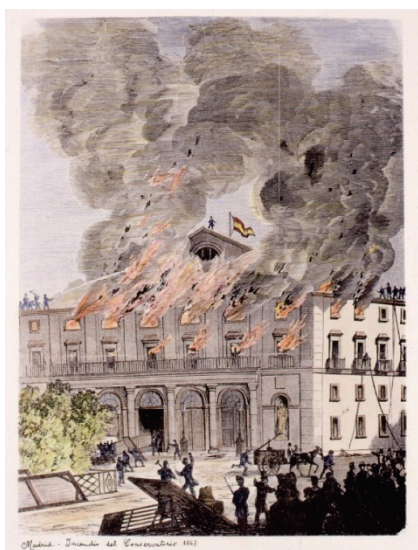
Julián Romea Yanguas [1866], dibujo de Alfredo Perea y grabado de Marcelo París, en *El Museo Universal*, Año X, núm. 6, Madrid, 11 de febrero de 1866, pág. 45. Biblioteca Nacional de España. En dominio público. Romea sucedió a López de Ayala como director del Conservatorio hasta su fallecimiento en agosto de 1868.





Manuel de Orovio y Echagüe, marqués de Orovio [ca. 1877], por Ricardo Navarrete y Fos. Cortesía Museo del Prado. Manuel de Orovio fue ministro de Fomento en el último gobierno de Narváez entre 1866 y 1868 y responsable de la reestructuración de la enseñanza impuesta en 1866.

Incendio del Conservatorio, 20 de abril de 1867. Grabado de la época, coloreado a mano. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. En dominio público.



El Gran Salón del Conservatorio durante un concierto benéfico [1880]. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En dominio público. La imagen muestra el aspecto del Salón tras su restauración.



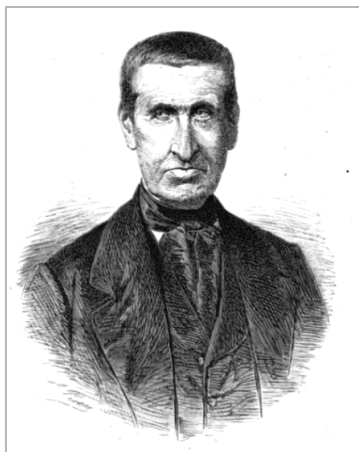
«D. Valentín María Zubiaurre, autor de la nueva ópera española *Fernando el Emplazado*», grabado de Marcelo París en *La Ilustración Española y Americana*, Año XVIII, Núm. XIV, Madrid, 15 de abril de 1874, pág. 220. En dominio público. Zubiaurre, uno de los discípulos favoritos de Eslava, se convertiría en Maestro Director de la Real Capilla tras el fallecimiento de su antiguo maestro en 1878.



La contralto Arsenia Velasco, imagen en Herrán Tejada, Fermín, *Arsenia Velasco. Corona fúnebre*, Imprenta Hijos de Manteli, Vitoria [1874]. Fundación/Fundazioa Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz. En 1873, Velasco, destacada alumna del Real Conservatorio en Madrid, fue objeto en Sevilla de un entrañable reconocimiento público por su antiguo maestro, Hilarión Eslava.

Enrico Tamberlik, fotografía de autor y fecha desconocidos. En dominio público. Este célebre tenor fue aclamado en Sevilla por su actuación en 1875 en el *Miserere* de Eslava.





«Hilarión Eslava», grabado de Alfredo Perea y Rojas, en *La Ilustración de Madrid*, Año II, Núm. 26, Madrid, 30 de enero de 1871, pág. 17. En dominio público.



Comendador de la Orden de Carlos III (1850)



Capellán de Honor de S.M. la reina Isabel II (1868)



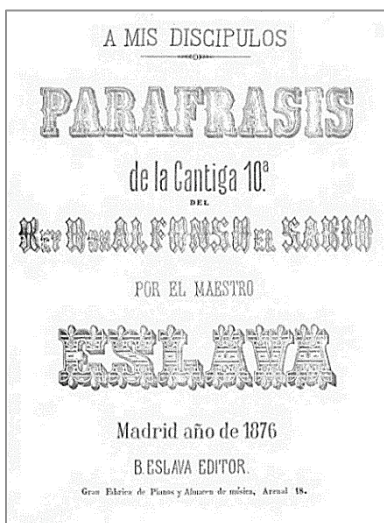
Gran Cruz de Isabel la Católica (1870)



Gran Cruz de la Orden Civil de María Victoria (1871)

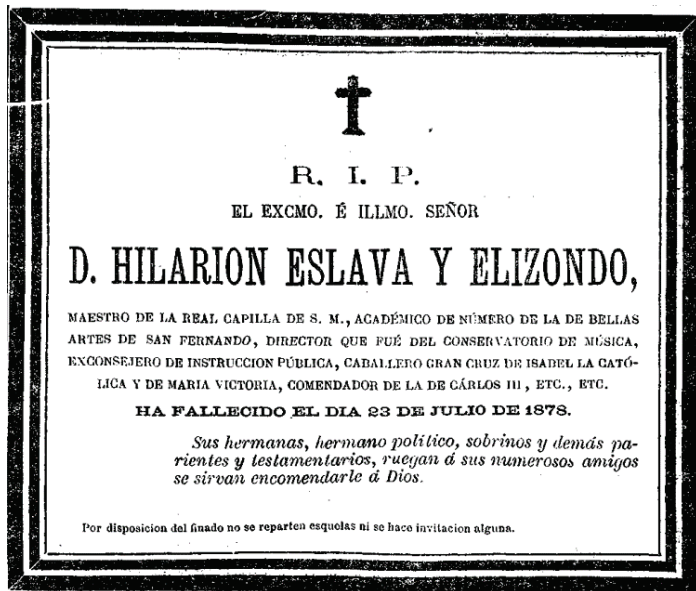
Máximas distinciones civiles recibidas en vida por Hilarión Eslava (reconstrucción)

Portada de la partitura de la *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso El Sabio*, de Hilarión Eslava, Imprenta de B. Eslava, Madrid [1876]. Cortesía ERESBIL





Busto de Hilarión Eslava [ca. 1870], mármol, escultor anónimo, posible obra de José Piquer Duart (1786-1871). Imagen en «Las esculturas del Conservatorio; colección de esculturas, medallas y placas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», separata de la revista *Música*, Saúl Pérez-Juana del Casal y Víctor Pliego de Andrés, editores, RCSMM, Madrid [2022].



Esquela mortuoria de Hilarión Eslava publicada en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 206 de 1878, Madrid, 25 de julio de 1878, pág. 4. Imagen en dominio público

Número 1.437  
Hilarión Eslava y Elixondo

En la Villa de Madrid a las once y media  
de la mañana del día veinte y cuatro de Julio  
de mil ochocientos setenta y ocho; ante el Sr.  
Don Felipe Martínez Velasco, Jefe Municipal  
del Distrito de Palasio y Don José Fco.  
Moral, Secretario, se procede a inscribir la de-  
función de

Don Hilarión Eslava y Elixondo, natu-  
ral de Burlada, provincia de Navarra, soltero,  
Presbítero y Profesor de música, de setenta y un  
años de edad, habitante en la Calle de San  
Martín número ochocientos, cuarto principal, hijo  
de Don Joaquín y Dona Manuela, ya  
difunto.

Falleció en dicho domicilio a las diez de  
la noche del día de ayer, o confluencia de pre-  
monia crónica, segun las certificaciones fa-  
cultativas presentadas.

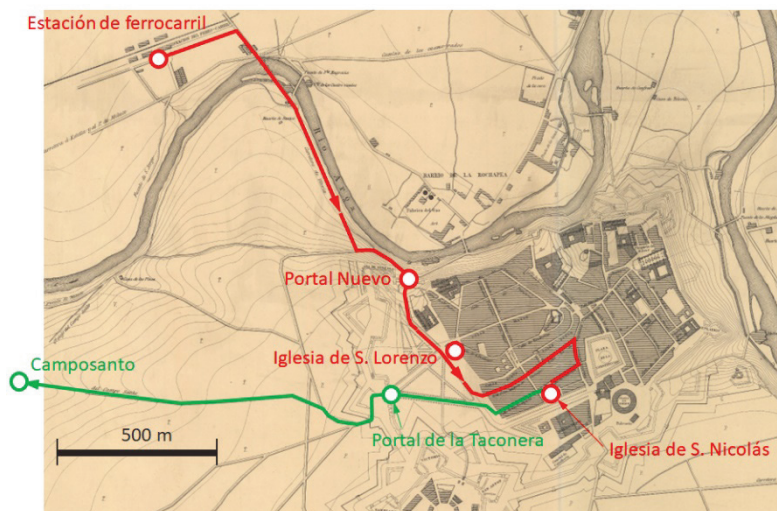
Hecho en sus de Noviembre de mil ochocien-

Copia de la primera página del certificado de defunción de  
Hilarión Eslava. Cortesía del Registro Civil de Madrid.





Ruta aproximada de la comitiva fúnebre de Eslava al antiguo Cementerio de la Patriarcal, basada en información de prensa y usando como referencia el *Plano parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero [1874], Instituto Geográfico Nacional de España.



Recorrido aproximado de la comitiva fúnebre de Eslava en Pamplona el 19 de noviembre de 1899, basada en información de prensa y usando como referencia el *Plano de Pamplona publicado por el Depósito de la Guerra* [1882], Instituto Geográfico Nacional de España.



(Arriba) «Coche fúnebre en el exterior de la estación de tren para el traslado del féretro de Hilarión Eslava» [1899], foto de autor desconocido, sig. U0100397.

(Derecha) «Panteón de la familia Echeverría, donde en 1899 se depositaron provisionalmente los restos de Hilarión Eslava» [1900], foto de Anselmo Goñi Nagore, sig. AMP002475



Fuente: Fototeca del Ayuntamiento



Imagen del traslado de los restos de Hilarión Eslava desde Pamplona a Burlada [1920], foto de José Roldán Zalba, en el *Diario de Navarra*, periódico independiente, Año XVIII, Núm. 5.789, Pamplona, 4 de mayo de 1920, pág. 1.



Ceremonia de dedicación del mausoleo de Hilarión Eslava en Burlada [1936], foto de autor desconocido, en el *Diario de Navarra*, periódico independiente, Año XXXIV, Núm. 10.555, Pamplona, 5 de mayo de 1936, pág. 3.





Mausoleo de Hilarión Eslava, Cementerio Municipal de Burlada [2021], foto del autor.

Aspecto actual del monumento a Hilarión Eslava erigido en el Parque de la Taconera de Pamplona, foto de autor desconocido. Imagen en dominio público.



Sello postal conmemorativo de Hilarión Eslava emitido por el gobierno de España en 1978. Imagen en dominio público.



## XII. ESLAVA DESPUÉS DE ESLAVA

«Y es que los acontecimientos más importantes vienen a resultar igualmente ambiguos, dado que unos tienen como cosa averiguada lo que de cualquier manera han oído, y otros cambian la verdad en mentira; y con el tiempo se robustecen una y otra actitud.»

(Tacitus, *Annales*, Vol. III §19 [ca. 120 EC])<sup>412</sup>

En el momento de su fallecimiento, Hilarión Eslava era considerado una de las personalidades más influyentes y respetadas de la música en España. Y, sin embargo, hoy, en su propio país, es una figura que permanece incomprensiblemente en la penumbra y el olvido<sup>413</sup>. *Eslava después de Eslava* aborda la evolución de la imagen de Hilarión Eslava durante el casi siglo y medio transcurrido desde su muerte y los más recientes esfuerzos para recuperar y difundir su legado. El capítulo comienza con una exposición sobre la percepción de Eslava y el uso de su música hasta la primera década del siglo XX, resumiendo a continuación los antecedentes y el contenido del polémico *Motu Proprio* pontificio de 1903<sup>414</sup>. La discusión prosigue con la poco conocida historia del contumaz intento, amparado

---

<sup>412</sup> Traducción del latín de Moralejo, José L., Biblioteca Clásica Gredos, 19, Editorial Gredos, Madrid [1979], pág. 214.

<sup>413</sup> Esta reflexión no es, por cierto, del todo original: En su *Retablo Vasco*, publicado en 1959 [237], el célebre tenor español Isidoro Fagoaga (1893-1976), no con pocas razones dio a su breve reseña sobre Eslava el encabezamiento «Hilarión Eslava – *El olvidado*». En una dolorosa e irónica coincidencia, una biografía sobre Fagoaga publicada recientemente (2019) lleva el igualmente justificado subtítulo de *El tenor olvidado* [658]. El olvido parece ser, por desgracia, una constante en la música española.

<sup>414</sup> El término *Motu Proprio* (literalmente «con movimiento propio») en el contexto del derecho canónico de la Iglesia Católica es un decreto o instrucción papal iniciado por el mismo Pontífice y dirigido a toda la Iglesia o a determinados miembros. Aunque suele requerir una acción por parte de las personas a quien va dirigido, no lleva el peso formal de una constitución apostólica. La referencia en este caso particular es al *Motu Proprio* de Pío X «*Tra le sollecitudini*» («Entre los cuidados [propios del oficio pastoral]»), relativo a la música sacra.

por el citado decreto papal, de desvirtuar la música y la persona de Eslava, culminando con la prohibición en 1945 del tradicional *Miserere* sevillano. Con una visión más esperanzadora del futuro, el capítulo concluye haciendo un resumen de la actividad documental iniciada con ocasión del centenario de la muerte de Hilarión Eslava en 1978 y una breve mención de los trabajos de conservación y divulgación que forman parte del actual proyecto hilarioneslava.org.

### La obra y la figura de Hilarión Eslava en el panorama musical hasta comienzos del siglo XX

En los años siguientes a la muerte de Eslava y hasta la llegada del nuevo siglo, los estudios musicológicos del maestro —principalmente la *Lira Sacro-Hispana* y el *Museo Orgánico Español*— continuaron recibiendo una amplia difusión, como también la recibieron sus obras pedagógicas, especialmente el *Método de Solfeo* y, en algo más limitada medida, la *Escuela de Composición*. En cuanto a su producción musical, las obras de Hilarión Eslava se continuaron programando sin muchos cambios. Un análisis informal de la prensa contemporánea española revela que, en el caso de la música sacra, las obras de Eslava se encontraban entre las más frecuentemente seleccionadas para las grandes solemnidades religiosas, destacando las *Lamentaciones* de Semana Santa y los *Misereres* (mayoritariamente, pero ciertamente no de forma exclusiva, en Sevilla y otros puntos de Andalucía), la *Misa en Mi bemol* o *Misa de bajos* (CPE-366), la *Misa en La* (CPE-365), las *Secuencias de Resurrección* (CPE-381), *Pentecostés* (CPE-380) y *Corpus Christi* (CPE-359), su *Te Deum* (CPE-325), la *Misa de Réquiem* (CPE-363) y el *Oficio de Difuntos* (CPE-597).

También se continuaron interpretando con asiduidad varios de sus más conocidos motetes a cappella o con acompañamiento de órgano, *Salves* e himnos, sobresaliendo entre estos últimos el célebre *Tu es Petrus* (CPE-422), así como música litúrgica para órgano procedente de su *Museo Orgánico*. En los cultos de las cofradías sevillanas siguieron utilizándose obras compuestas por Eslava para esas ocasiones, y en la Catedral de Sevilla, los villancicos y bailes de Seises de Eslava continuaron siendo los preferidos hasta los primeros años del siglo XX. Aunque con temática religiosa, las siempre populares *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X* (CPE-344) y la *Paráfrasis de Job* (CPE-371) eran

habitualmente escuchadas en salas de concierto. En cuanto a obras profanas, la única composición que aparece mencionada con frecuencia en la prensa —de forma particular en la programación de los orfeones— es *El Amanecer* (CPE-355). Las óperas de Eslava habían prácticamente dejado de interpretarse ya desde finales de la década de 1840. Las escasas, sencillas y no siempre originales reducciones de música de ópera para piano o voz y piano, la mayoría de ellas editadas de forma muy limitada en Sevilla, no parecen tampoco haber recibido una gran difusión.

Un aspecto que la mayoría de estas obras (exceptuando las óperas) compartían es que eran obras impresas y distribuidas por grandes editores de música como Bonifacio Eslava o Antonio Romero, lo cual indudablemente contribuyó a su popularidad. Por otra parte, estas obras constituían una fracción minúscula y muy poco cambiante de la producción compositiva de Eslava: Las investigaciones de este autor y su esposa realizadas en el periodo 2019-2024 demuestran que Hilarión Eslava dejó a su muerte alrededor de 400 obras musicales y tratados de diversa índole, un número casi tres veces mayor que el volumen que los inventarios realizados hasta tiempos recientes le atribuían<sup>415</sup> y un repertorio muy por encima de lo que se encontraba disponible al público o se interpretaba a finales del siglo XIX. El resto de su música, casi toda manuscrita, permanecía (y en gran parte permanece aún hoy) desperdigada por archivos poco o nada accesibles y por consiguiente, ignota. De todas formas es evidente que, de lo relativamente poco que pudo conocer, el público español de esa época en templos y salas de concierto supo valorar y mantuvo un sincero aprecio por la música de *su maestro* Eslava.

La situación era parecida en los territorios españoles de ultramar. En La Habana hubo durante las últimas décadas del dominio español una importante presencia de la música de Hilarión Eslava y de sus coetáneos y discípulos en las más importantes iglesias de la capital. Muchas de las más notables obras del compositor navarro se convirtieron en

---

<sup>415</sup> Para una enumeración más detallada de su obra compositiva y tratadística, véase el Anexo B.

repertorio obligado en las más solemnes fiestas habaneras, pudiéndose escuchar habitualmente en la Catedral metropolitana y en las iglesias de La Merced, Nuestra Señora de Monserrate, San Isidro y Belén. En los inventarios del archivo catedralicio y en el de la iglesia de La Merced aparecen numerosas Misas, Lamentaciones, Oficios, Secuencias y Salves de Eslava, la mayoría en forma de partituras impresas por Bonifacio Eslava. El éxito de esta música en La Habana se vio en gran parte propiciado por la relativa prosperidad y el alto nivel de actividad cultural existente en la capital [257]-[259]. Es probable que la situación haya sido similar en Santiago de Cuba, dada la presencia en la ciudad de personalidades del entorno musical de Eslava como Ildefonso Jimeno [258].

En Filipinas, y en particular en Manila durante la última década como colonia española, algunas de las grandes obras de Eslava se programaron para solemnes funciones en lugares como la Catedral metropolitana, la iglesia de San Agustín<sup>416</sup> y el Real Colegio de Santa Isabel (hoy Santa Isabel College). El *Gran Miserere* de Eslava recibió su estreno en Filipinas en 1893 en la iglesia de San Agustín, en una modesta reducción para cuatro voces y armonio [659]-[662].

En otras partes del antiguo imperio español, la música de Eslava recibió generalmente menor difusión, debido quizás a que la fase de ascendencia musical del compositor tuvo lugar después de ya haber alcanzado estos países su independencia. La falta de medios de las capillas de música habría sido otro importante factor. Hay excepciones notables, como el anteriormente descrito caso de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (Capítulo VIII), y el del convento de San Francisco en Lima, Perú. Un reciente trabajo de catalogación del archivo de música de este último [663] muestra un sorprendentemente amplio repertorio de música sacra española del siglo XIX, no sólo de Eslava (principalmente obras ‘menores’, como varias de sus Salves, villancicos y motetes y un *Te Deum*), sino también con composiciones de discípulos suyos, como Pablo Hernández

---

<sup>416</sup> La iglesia de San Agustín, conocida en esa época también como la Iglesia de los PP. Agustinos, contaba desde 1870 con un coro y una pequeña orquesta propia dirigida por el compositor, pedagogo y músico autodidacta filipino Marcelo Adonay (1848-1928) [659].

Salces, Remigio Ozcoz y Calahorra y Valentín Zubiaurre. Cabe preguntarse si podría haber sido esta colección fruto de la influencia del prestigioso Maestro de Capilla de Santiago, José Bernardo Alzedo, tras el regreso en 1864 a su Lima natal. Este es un tema que puede merecer una investigación más profunda.

En cuanto a la crítica musical española del momento, el veredicto sobre Eslava en sus años finales y en las dos décadas que siguieron a su muerte se podría en conjunto calificar de muy positivo —a veces llegando hasta la adulación—, pero siempre, como mínimo, deferente.

En 1868, todavía en vida de Eslava, José Parada y Barreto publicó en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* [16] una criticada reseña sobre su amigo Hilarión; criticada tanto por su extensión como por su desmesurado halago del maestro<sup>417</sup>. La reseña por otra parte aporta valiosos datos sobre la vida de Eslava y ofrece un inventario detallado —uno de los primeros y más completos— de lo que se conocía hasta entonces de la obra del compositor.

Juicios más equilibrados sobre Eslava y su música fueron emitidos por influyentes personalidades que comenzaban en esos años a darse a conocer en el panorama musical español, como Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, conde de Morphy (1836-1899). Morphy, gran entusiasta y promotor de la música de concierto en España, fue asimismo un notable y respetado compositor, musicólogo, pedagogo y crítico musical y, en su vida oficial, preceptor y más adelante secretario personal del rey Alfonso XII [622][664]. En un detallado análisis de los *Conciertos de Cuaresma* organizados en el Conservatorio en abril de 1862 por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos [424], Morphy hace una crítica favorable de la recientemente compuesta *Misa de Difuntos* y

---

<sup>417</sup> Parada dedica en su *Diccionario* casi nueve páginas a Hilarión Eslava; sólo tres a Mozart y una y media a Beethoven. Y en la entrada dedicada a Eslava exclama sin el más mínimo rubor sobre sus obras «(que) no titubeamos en calificar de genio de primer orden, que las generaciones futuras colocarán sin duda al lado de (las) de Mozart, Haydn, Beethoven y Rossini.» [16]. Este tipo de comentarios a la larga hizo daño a la figura del maestro, acusado por algunos de ocupar un inmerecido pedestal.

de las composiciones en «estilo severo» de Eslava, pero no así la *Fantasia Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* para órgano (CPE-334), que el comentarista encontró bastante floja. Refiriéndose a la *Misa de Difuntos*, Morphy declaraba en su artículo que dicha obra era «una verdadera prueba de que aún hay en España quien pueda escribir para el templo como en mejores tiempos, y de que solo falla que el público se eduque en ese género para que la música religiosa española vuelva á ocupar su merecido lugar», calificando la producción sacra de Eslava hasta entonces como «digna de figurar al lado de la de los mejores compositores de este género que existen fuera de España».

Ya fallecido Eslava, en el tercer volumen de su gran *Diccionario*, publicado en 1880, Baltasar Saldoni [113] cita frecuentemente a su antiguo profesor en términos de sincero aprecio y se refiere a él como merecedor de «honra y justa fama» y «distinguido de los demás en grado eminente».

En su extenso tratado *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, publicado en 1881 [22], el crítico Antonio Peña y Goñi dedica a Eslava, su antiguo profesor de armonía en el Conservatorio, una extensa cobertura y numerosos comentarios —juicios no siempre afortunados y frecuentemente sembrados de su habitual mordacidad, pero a veces también bastante certeros. Así, por ejemplo, Peña alaba la labor musicológica del maestro y especialmente a su *Lira Sacro-Hispana*, calificando estos trabajos de verdadero punto de partida en el desarrollo de la musicología española, pero al mismo tiempo reconociendo que dejaban mucho por hacer. Para Peña, el *Método de Solfeo* de Eslava es una obra didáctica de gran y merecido éxito, pero el *Tratado de Composición*, aunque en su momento oportuno y necesario, le parecía insuficiente y algo desfasado. Ardiente *wagnerista*, Peña rechaza la obra lírica de Eslava, que tacha de «corta, insignificante», afirmando sin fundamento alguno que Hilarión habría abandonado el género por propia convicción al haber reconocido él mismo su escaso valor. Añade, entre otras insistentes apreciaciones igualmente adversas hacia Eslava que, para él, «(...) Carnicer, Genovés,

Saldoni y Eslava son cantidades negativas en la gran obra de la creación del estilo nacional en la ópera»<sup>418</sup>.

Por otra parte, los mayores halagos son para la obra sacra del compositor, a la que Peña se refiere en términos como [22]:

«De esta época datan las obras importantes, las obras maestras con que Eslava ha enriquecido la música religiosa española. En ella no ha tenido rival el gran maestro, y bien puede decirse que ha sido el único que en los tiempos actuales hizo revivir la ciencia extraordinaria y la severidad clásica de los célebres compositores de pasados siglos, conciliándola con la riqueza y variedad de ritmo que es patrimonio é impulsor de todos los géneros del arte moderno.»

Peña también le dedica a Eslava entrañable recuerdos, como sus descripciones de los últimos años de la vida del maestro (parcialmente citadas en el anterior capítulo), y cuyo carácter describe el crítico como alguien a quien «unía á una bondad verdaderamente angelical, una sal ática»<sup>419</sup> inimitable.»

En su monografía publicada en 1884 sobre grandes figuras españolas de la música, la poesía y el teatro [14], Carlos Guaza y Antonio Guerra dedican un capítulo a Hilarión Eslava, elevándolo a la altura de algunos de los más notables compositores del Siglo de Oro español, como Cristóbal de Morales, Francisco Salinas y Tomás Luis de Victoria, así como destacadas personalidades de su tiempo como Nicolás Ledesma y Santiago de Masarnau. La reseña describe así a Eslava [14]:

«De todos los músicos de la época moderna es indudablemente Eslava quien mejor representa y ha dado carácter á la música española.

»El génio musical de Eslava, á decir verdad, no ofreció la brillantez que el de esos grandes maestros Italia nos

---

<sup>418</sup> Es difícil comprender, no obstante, en qué conocimientos se habría basado Peña al formular tales sentencias cuando ninguna de las óperas de estos compositores que él tanto critica se interpretó más allá de su temprana infancia, habiendo nacido en 1846.

<sup>419</sup> *Sal ática o aticismo* = Delicadeza de gusto en escritores y oradores (*Diccionario de la Real Academia*, actualizado 2023).

y alemanes, pero fué la real y perfecta expansión de su pensamiento, grave y austero que, paso á paso, y siguiendo los impulsos del instante, revestía formas diversas, ora preceptivas, ora literarias y musicales (...)»

Pero de todos los retratos que de Eslava se hicieron en estos años, ninguno alcanza el grado de proximidad y a la vez la objetividad que demuestra en sus escritos el eminente crítico musical, músico y erudito José María Esperanza y Sola [13]. Hombre de reconocido honor, discípulo y fiel amigo de Hilarión Eslava, Esperanza le dedicó a su maestro numerosos artículos publicados entre 1871 y 1896, convirtiéndose por añadidura en un abogado incansable en pro de la preservación de la memoria de Eslava hasta el final de sus días, en 1905. A Esperanza se debe el conocimiento de muchos de los detalles sobre la vida del maestro, datos repetidamente copiados o citados por otros en posteriores reseñas y biografías.

En la transcripción de una conferencia que dio Esperanza como parte de un acto de homenaje organizado en memoria del maestro por la Escuela Nacional de Música y Declamación en mayo de 1886<sup>420</sup>, el crítico reconoce así la labor de investigación y los méritos de Eslava en su *Lira Sacro-Hispana* y al *Museo Orgánico*:

«Gracias á la solicitud de Eslava, á su infatigable laboriosidad y á su constancia, unidas al celo y amor al Arte de los profesores que se le aunaron para costear la publicación de tan insigne obra, las más preciadas composiciones de nuestros clásicos, que estaban desparramadas en libros de coro ó en papeles de atril

---

<sup>420</sup> El brillante homenaje tuvo lugar el 1 de mayo de 1886 en el Gran Salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Para el programa se escogió una amplia selección de obras de Hilarión Eslava: obras para órgano, fragmentos de sus *Misas*, lecciones de su *Método de Solfeo*, una de sus *Lamentaciones*, la *Paráfrasis de Job*, la plegaria *El Penitente* (CPE-395) y la popular *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X*. El evento contó con muchos de los discípulos y amigos del maestro, incluidos Jesús de Monasterio, José Pinilla y Valentín Zubiaurre, junto con los profesores de la Real Capilla, todo ello coronado por unas emotivas palabras de elogio dedicadas a la memoria de Eslava por, nada menos que el entonces director de la Escuela, Emilio Arrieta [13][665].



separados, pueden ser, y lo son, objeto del estudio y admiración de propios y extraños.»

(...)

»En cuanto al Museo orgánico, bien puede decirse que es la pauta por la cual debe guiarse todo el que aspire á ser verdadero organista, y una muestra evidente de lo que han sido desde antiguo los españoles que han cultivado este ramo del Arte, sobre todo en lo que hace á su facilidad en la improvisación y en el género fugado.»

Palabras con las que muchos expertos seguramente estarían hoy todavía de acuerdo. Sobre la producción musical de Eslava, comentaba Esperanza:

«Eslava no podía olvidar que él era sucesor de Guerrero, de Morales y de tantos otros que forman parte de la brillante pléyade de compositores españoles de los pasados siglos, por desgracia aún no bastante conocidos y apreciados, y su genio le decía que era posible dar un paso más en la senda que aquéllos habían emprendido. Unir á la severidad y corrección de la frase armónica el encanto de la melodía, haciéndola brillar en primer término; dar verdad, expresión y colorido á la composición, sin perder la severidad de la forma: he aquí lo que se propuso y lo que realizó á maravilla.

(...)

»Originalidad, verdad, severidad en la forma, riqueza de buena y bien entendida armonía, clasicismo, sobriedad en la instrumentación, admirable maestría en el manejo de las voces, á las que da la debida y justa preponderancia, sabia combinación del género libre con el temático ó fugado y con los corales ó canto llano, dando á sus composiciones por este medio un carácter especial y marcadamente español: todo esto, unido á un espíritu profundamente religioso y filosófico, he aquí los caracteres que brillan en las obras del gran maestro.»

Concluyendo con una sentida descripción de Hilarión:

«(...) las obras de Eslava son reflejo fiel del hombre que las ha escrito. Afable y cariñoso en el trato; firme y seguro en la amistad; de espíritu elevado y bondadoso, ajeno á toda consideración egoísta; modesto como pocos; severo en su porte; austero en la conducta; de corazón compasivo y generoso, é inquebrantable en sus convicciones, Eslava era el tipo del perfecto caballero, del hombre de saber y del varón recto.»<sup>421</sup>

Mas allá de la metrópolis y de las provincias de ultramar y antiguas colonias, la música de Hilarión Eslava curiosamente alcanzó su máxima popularidad en Bélgica, país que el maestro había visitado en 1852 y en el que contó con la perdurable admiración y el apoyo de notables pioneros de la musicología europea, como François-Joseph Fétis, François-Auguste Gevaert y Xavier van Elewyck. Sobre la música de Eslava, Fétis había dicho [666]:

*«Eslava est dans le caractère de la tonalité moderne et de son harmonie appliquée à la musique d'église; mais il a beaucoup d'intérêt. On y trouve du nerf dans le rythme, de l'effet dans l'instrumentation, et une certaine*

---

<sup>421</sup> A propósito de estas palabras, en su inacabado *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de Música españoles, portugueses é hispanoamericanos antiguos y modernos* de 1897 [489], más compendio bibliográfico que trabajo original, Felipe Pedrell sorprendentemente reproduce en la entrada correspondiente a Eslava el discurso íntegro de José María Esperanza y Sola sin apenas ningún comentario y añade una traducción de la igualmente generosa necrología escrita por Xavier van Elewyck en 1878, de la que se hará mención aquí más adelante. En el «Prefacio» a su *Diccionario*, sin embargo, Pedrell no duda en restar importancia a los trabajos de la gran mayoría de sus predecesores y, aunque tiene algunas palabras de reconocimiento hacia Eslava, da asimismo a entender que las reseñas biográficas de músicos españoles publicadas en la *Gaceta Musical de Madrid* (dirigida por Eslava en 1855) no habían sido mucho más que desordenadas y fragmentarias traducciones de Eslava de apuntes copiados del musicólogo belga François-Joseph Fétis, figura, por cierto, abiertamente despreciada por Pedrell.

*alliance hereuse des forms anciennes avec celles de son temps.»*<sup>422</sup>

En común con Eslava, van Elewyck, personalidad de gran influencia en al ámbito de la música sacra en Bélgica y Francia, abogaba por una expresión musical inclusiva en la música litúrgica en la que tenían cabida el canto llano, a la polifonía y la orquesta, en contraste con las actitudes dogmáticas y exclusivistas que acabarían imponiéndose en la Iglesia Católica unos años más tarde [412].

Gracias al respeto del que gozaba van Elewyck en la corte del rey de los belgas y como Maestro de Capilla en la prestigiosa Colegiata de Saint Pierre / Sint-Pieter de Lovaina, la música sacra de Eslava se escuchó por toda Bélgica hasta ya avanzada la década de 1880. Entre las numerosas composiciones del maestro español interpretadas bajo la dirección de van Elewyck con posterioridad a 1878 destacan la *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X* (obra ya estrenada en Lovaina y en Amberes en 1868 [667]) y el *Stabat Mater* (CPE-378), ambas formando parte de un concierto ejecutado en la capilla de la Colegiata de Saint Pierre en marzo de 1883. Este evento fue recogido en la prensa musical belga, así como en la de Londres y Leipzig [411][668][669].

Cuando la revista musical belga *Journal des Beaux-Arts* decidió obsequiar al término del año 1876 a sus suscriptores, lo hizo con una pieza de Eslava para piano: *Un Pensamiento*<sup>423</sup>. En la explicación que acompañaba al suplemento-obsequio,

---

<sup>422</sup> «(La música de) Eslava forma parte del carácter de la tonalidad moderna y de su armonía aplicada a la música sacra; pero tiene mucho interés. Hay brío en el ritmo, efecto en la instrumentación y una cierta feliz alianza de las formas antiguas con las de su época.» (*Trad. del autor*)

<sup>423</sup> Este técnicamente sencillo y entrañable capricho musical (CPE-379) de corte auténticamente romántico, obra de juventud de Eslava, fue publicado como suplemento al *Journal* por la casa Schott en Bruselas y París. En España había sido previamente publicado bajo el título *La Amistad – Un Pensamiento*. Una copia de esta partitura más antigua se conserva en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada. El autor agradece a la profesora Beatriz García Álvarez de la Villa la información suministrada sobre este hallazgo.

van Elewyck comentaba lo siguiente sobre su colega español [670]:

*«Ce qui, à notre sens, distingue Don Eslava, c'est la conscience dans l'œuvre, une onction exceptionnelle dans l'inspiration et, quand le sujet le comporte, de l'enthousiasme du meilleur aloi.*

(...)

*»Don Eslava est, sans contredit, l'un des plus grands artistes de notre temps et la gloire musicale la plus brillante et la plus pure du royaume d'Espagne.»<sup>424</sup>*

A la muerte de Hilarión, el académico belga le dedicó un sentido y detenido recuerdo, publicado por la prensa de su país [671][672]. Tras repasar la producción artística, pedagógica y musicológica de Eslava, van Elewyck añadía las siguientes palabras [671]:

*«La vie d'Eslava n'a été qu'un travail permanente, fortifié par ces mérites de vertu, de simplicité et de modestie, qui sont l'apanage des grandes âmes et des hommes de génies.*

*»La Belgique connaît tout particulièrement ses productions sacrées, qui se distinguent par l'onction, la simplicité, la grandeur vraie, la bonne originalité du tour mélodique, de l'harmonie, du rythme, enfin par la couleur symphonique que modère toujours une sage sobriété, nourrie des vraies traditions classiques.»<sup>425</sup>*

---

<sup>424</sup> «Lo que, a nuestro juicio, distingue a *Don Eslava* es la constancia en el trabajo, una profundidad excepcional en la inspiración y, cuando el tema lo permite, un entusiasmo insuperable.

(...)

*»Don Eslava es, sin contradicción, uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo y la más brillante y pura gloria musical del Reino de España». (Trad. del autor)*

<sup>425</sup> «La vida de Eslava no ha sido más que un trabajo constante, fortalecido por esos méritos de virtud, sencillez y modestia que son propios de grandes corazones y hombres de talento.

*»Bélgica conoce especialmente sus obras sacras, que se distinguen por su profundidad, la sencillez, la verdadera grandeza, la bella originalidad del giro melódico, la armonía, el ritmo y, finalmente, por el color sinfónico*

Aunque no tan asiduamente ni con la aceptación con que gozó en Bélgica, la música sacra de Eslava se escuchó también durante algunos años en las iglesias de Francia, en donde la obra del maestro español se enfrentaba a una fuerte y meritoria competencia y a la vez a las habituales actitudes de condescendencia hacia el país vecino. A la muerte de Hilarión, la prensa por consiguiente se mostró más variada en sus juicios sobre Eslava, como demuestra el encabezamiento de la crónica aparecida sobre el desaparecido maestro en la revista parisina *Le Progrès Artistique*, firmada por el organista francés Léon Moonen (1842-1880) [673]:

*«Dans notre dernier numéro, nous annonçons la mort d'Eslava d'après la note de notre correspondant en Espagne, qui le traitait de musicien médiocre. Notre correspondant le prend de bien haut évidemment, Eslava n'était ni un Beethoven ni un Mendelssohn ou un Rossini; mais nous qui l'avons connu, nous pouvons dire qu'il jouissait en Espagne de l'estime de tous les connaisseurs, précisément pour ses qualités de musicien savant et distingué.»*<sup>426</sup>

El notable compositor francés Jules Massenet (1842-1912), sin embargo, honraba así a Eslava en una misiva enviada en octubre de 1878 a Emilio Arrieta, en su capacidad de director de la Escuela Nacional de Música [2]:

*«Je vous fais part, ainsi qu'à vos collègues et aux élèves, de ma profonde douleur pour la perte du grand artiste D. Hilarión Eslava, gloire de l'art musical espagnol, que j'ai connu et beaucoup apprécié. Il n'y a pas long temps, j'ai entendu, avec un singulier plaisir, le Te Deum de ce maître à Saint-Etienne. Je connais ses traités qui révèlent*

---

siempre moderado por una docta sobriedad, nutrida de verdaderas tradiciones clásicas». (Trad. del autor)

<sup>426</sup> «En nuestro último número dábamos cuenta de la muerte de Eslava con la nota de nuestro corresponsal en España, quien lo calificaba de músico mediocre. Nuestro corresponsal se limita a señalar lo evidente: Eslava no era ni un Beethoven ni un Mendelssohn ni un Rossini; pero los que le conocimos podemos decir que en España gozaba de la estima de todos los conocedores, precisamente por sus cualidades de músico docto y distinguido.» (Trad. del autor)

*de nouvelles orientations. Les gloires sont immortelles  
bien que la mort veuille les moissonner.»*<sup>427</sup>

Como curiosa posdata geográfica, la música de Hilarión Eslava se llegó a escuchar asimismo con asiduidad durante muchos años en la ciudad estadounidense de San Francisco (California), dada a conocer por el pianista, organista y compositor vasco allí establecido, Santiago Arrillaga y Ansola (1847-1915). Entre 1864 y 1867, Arrillaga había estudiado piano y composición en el Conservatorio de Madrid con Manuel Mendizábal e Hilarión Eslava, respectivamente, con posterioridad completando sus estudios de piano en París. Llegó a California en 1875 procedente de San José, Costa Rica, donde había residido cinco años. En San Francisco fue organista de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, llamada comúnmente “*the Spanish Church*”, por ser la iglesia en la que se reunía la colonia española de la ciudad. Para la inauguración del templo el 21 de marzo de 1880, Arrillaga dirigió la *Misa en Mi bemol* de Eslava, al parecer con buena acogida, volviendo a ejecutarse (que haya constancia) en 1890 y 1892<sup>428</sup>. Entre otras obras de Eslava programadas por Arrillaga, consta también la antífona *Regina Cæli Lætare* (CPE-617), cantada en 1892. Santiago Arrillaga fundó en 1911 la escuela de música *Arrillaga Music College*, desaparecida hacia 1950, y fue el primero de una dinastía de conocidos profesionales músicos en San Francisco [113][675][676].

Finalmente, en este resumen sobre la imagen de Hilarión Eslava, cabe preguntarse qué opinión habría tenido el

---

<sup>427</sup> «Expreso a usted, así como a sus colegas y alumnos, mi profundo dolor por la pérdida del gran artista D. Hilarión Eslava, gloria del arte musical español, a quien conocí y aprecié mucho. No hace mucho escuché, con singular placer, el *Te Deum* de este maestro en Saint-Étienne. Conozco sus tratados, los cuales revelan nuevas direcciones. Las glorias son inmortales aunque la muerte quiera reclamarlas.» (*Trad. del autor*). La referencia a Saint-Étienne podría ser a la basílica parisina de Saint-Étienne-du-Mont o a la ciudad del mismo nombre en la prefectura de Loire, región de la que era originario Massenet.

<sup>428</sup> Ya fallecido Arrillaga, esta obra se volvió a interpretar al menos una vez en la catedral metropolitana de San Francisco, *Cathedral of Saint Mary of the Assumption*, el Domingo de Pascua de 1918 [674].

maestro de su propio legado. A este respecto es de destacar que Eslava jamás expresó un arrepentimiento o un rechazo global hacia ningún aspecto de su creación artística, educativa, musicológica o literaria. Es más, en las muchas oportunidades que tuvo Eslava de dar a conocer su música, ya sea en su obra pedagógica o tratadística, ya sea a través de encargos como el de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile o en la programación de conciertos públicos o en la liturgia en la Real Capilla, Hilarión no dudó en ofrecer ejemplos de sus creaciones, en muchos casos, sin otra recompensa que la satisfacción de compartir lo que él genuinamente consideraba lo mejor de su ser.

Con respecto a sus tres óperas, Eslava nunca negó su factura italiana, pero supo acomodar en ellas los gustos del público de la época (como demuestra su éxito en los escenarios, sobre todo en Cádiz y Sevilla), y las imaginó como una por lo menos modesta aportación al desarrollo de la ópera española. Cuando en 1845 fueron criticadas estas obras por un incauto periodista burgalés, Eslava montó una encendida y elocuente respuesta<sup>429</sup>. Y habiéndose visto Hilarión con posterioridad obligado por las circunstancias a «archivar» sus populares creaciones líricas, no dejaron sin embargo de ser para él motivo de orgullo, como demuestra el hecho de que lo que de estas obras se conservaba al final de su vida fuera declarado en sus últimas voluntades parte de su patrimonio intelectual, otorgado a su ahijada Encarnación Cortés en apoyo a su carrera<sup>430</sup>.

Cuando Sevilla buscó una forma de reavivar su Semana Santa en la década de 1870 recurriendo a su antiguo Maestro de Capilla, Eslava accedió gustoso, dando publicidad, promoviendo la participación en su *Gran Miserere* de notables artistas líricos y, cuando pudo, subiendo él mismo al podio. Lo que Hilarión no vio venir es que al convertirse la producción anual del *Miserere* de la Catedral de Sevilla en un gran espectáculo público unido a la temporada de ópera sevillana, Eslava y su obra más emblemática iban a pasar a ser un blanco destacado y favorito para los más acerbos

---

<sup>429</sup> Ver Capítulo V.

<sup>430</sup> Ver Capítulo X.

promotores del involucionismo religioso o de sus propias ambiciones personales.

En cuanto a la música sacra en general —y, por extensión, la suya propia— la mejor exposición que ofrece Eslava de su punto de vista estético y artístico es la que publicó en 1860 en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* [277][278]. Formando parte de la última entrega de su *Lira Sacro-Hispana*, Eslava sintetiza en este opúsculo su ideario<sup>431</sup>. Aunque algo axiomático y a veces falto de enfoque, Hilarión hace en este escrito una defensa de una concepción netamente *inclusiva* de la música religiosa, cuya conclusión merece ser copiada aquí íntegramente (*sic*) [277]:

«(...) Queremos la espresion religiosa que debe caracterizarla música del templo; y para ella admitimos todos los recursos del arte, todas las formas por diversas que ellas sean. Solo rechazamos de la iglesia toda música que nada espresese, ó que espresese lo que no debe y sea impropio de los sentimientos religiosos. Somos contrarios á las opiniones extremas. Creemos errónea la opinion de aquellos que quieren que se adopte el género de imitación á la *Palestrina*<sup>432</sup> como el *non plus ultra* de la perfeccion de este ramo. Reprobamos tambien el extremo opuesto, practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para la iglesia no solo música teatral sino tambien del género *bufo*. Nosotros que apreciamos justamente el mérito de los maestros Mercadante, Rossini, Weber, Mozart y otros que, además de sus escelentes obras lirico-dramáticas, han compuesto algunas piezas religiosas muy dignas de sus relevantes talentos, rechazamos otras de este mismo género y compuestas por dichos autores, porque son completamente teatrales. Queremos tambien que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes á la música dramática ni á la popular. Queremos igualmente que se

---

<sup>431</sup> Para una discusión en mayor profundidad de este tema, véanse los trabajos de José López-Calo en [36] y [677].

<sup>432</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594), destacado compositor italiano del Renacimiento, y máximo representante de la llamada Escuela Romana de polifonía clásica.



alejen del templo esos giros cadenciales que se oyen todos los días en el teatro al fin de los periodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde á la música profana por sus ideas, por sus ritmos, ni por su estructura.

»Sin embargo de esto, y á pesar de que nosotros admitimos en la iglesia todos los instrumentos esceptuando los de percusion, vamos á clasificar brevemente las diversas formas de la música religiosa, respecto á los elementos que en ella deben emplearse, avalorando el grado de conveniencia de cada una de ellas.

»La primera forma y la mas propia del templo, es la música á voces solas. El efecto de una gran masa de solas voces es tan magnífico, sublime y religioso, que ninguna otra forma es a ella comparable. Ninguna presenta con tanta verdad la idea de un pueblo congregado para alabar á Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias. Las voces naturales, puras y espresivas que exhalan los pechos palpitantes sin mezcla de los sonidos artificiales que producen los instrumentos, son de un valor é importancia incomparable. Nosotros, pues, creemos que las piezas á voces solas, escritas con los recursos del arte moderno, y no con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI como quieren algunos, son preferibles á todas las que pueden escribirse con orquesta. Presentamos como muestras de esta primera forma nuestros tres motetes y el *Libera me* del tomo primero de la segunda serie del siglo actual<sup>433</sup>.

»La segunda forma es la de voces acompañadas del órgano, del cuarteto de viento ó del de viento-madera, pero no cabe duda de que ella aminora la pureza de efecto, comparándola con la de solas voces. Presentamos como muestra de esta segunda forma el

---

<sup>433</sup> Eslava se refiere aquí a sus propias composiciones; en concreto, a tres de sus célebres motetes eucarísticos a cappella (SATB) CPE-369/1-3 y al responso *Libera me Domine* a ocho voces de su *Oficio de Difuntos*, CPE-597. Aunque este responso es una obra fundamentalmente coral, en su versión postrera publicada hace uso de violoncellos y contrabajos apoyando a las voces bajas.

*Stabat mater* con acompañamiento de cuarteto por D. Nicolás Ledesma, tomo segundo série primera, siglo XIX; el motete *O salutaris hostia* con órgano por D. Ciriaco Giménez, tomo segundo de la segunda serie; y el *Stabat mater* con acompañamiento numerado por D. Antonio Ripa, série segunda del siglo XVIII.

»La tercera forma es la de voces con acompañamiento de orquesta. Esta forma, al mismo tiempo que es la que se presta á mas ricos y variados efectos, en razon de que contiene en sí los recursos de la primera y segunda y los que á ella son propios, es la mas expuesta á las reminiscencias teatrales, que deben evitarse. Nosotros aceptamos esta tercera forma con la condicion de observarse en ella no solo los principios artísticos y filosóficos que en esta *Memoria* quedaron establecidos, sino tambien las restricciones siguientes: 1.º deben excluirse los *solos* de instrumentos, esceptuándose en algun breve preludio ó intermedio: 2.º no deben practicarse esas especies de *parlantes* en que la orquesta lleva el discurso musical acompañando á ella simplemente las voces, á no ser en algun trozo corto como medio de variedad: 3.º deben evitarse ciertos ritmos de acompañamiento, muy usados en la música teatral; ó si se practican, deben ser poco duraderos, y como recurso momentáneo de variedad. Bajo estos principios estan escritas nuestras obras con orquesta, publicadas en la *Lyra Sacro-Hispana*.

»Hemos dicho nuestra opinion respecto á las diversas formas que pueden emplearse en la composicion de obras de música religiosa. Al recomendarlas á los que en adelante se dediquen á cultivar este importante ramo del arte, les exhortamos á que para ello hagan antes los severos estudios escolares de contrapunto y fuga, que son indispensables, para llegar á tener cierto dominio en el arte de escribir, sin lo cual podrán ser melodistas y compositores de piezas mas ó menos ligeras, y mas ó menos bellas en su género, pero no serán jamás maestros de capilla.

»La publicacion de la *Lyra Sacro-Hispana*, la de esta *Memoria*, y las opiniones, avisos y consejos que en ella hemos consignado, han sido con el objeto de servir al progreso del arte musico-religioso. ¡Quiera Dios que

estos trabajos sirvan para el fin que nos hemos propuesto, y que llegue el día en que se conozca por los resultados que nuestros esfuerzos no han sido inútiles y vanos.»

Eslava daba, pues, cabida en los templos a las voces, al órgano y a los instrumentos, dentro de ciertas pautas, buscando siempre la religiosidad y un cierto decoro. Declaraba su preferencia por la música a voces solas, pero sin la obligatoriedad de que correspondiera a un estilo determinado, aunque se tratara de la música del Renacimiento español que él tanto apreció y ayudó a recuperar. En este sentido es interesante comprobar cómo a partir de la década de 1850, el contacto de Eslava con los grandes maestros españoles de siglos anteriores evidentemente suscitó en el maestro el deseo de programar esta música en las funciones litúrgicas de la Real Capilla, hacerla más visible en las publicaciones que él dirigió e incluir entre sus propias composiciones religiosas temas y estilos que se hacían eco de este rico patrimonio musical español, pero no por ello dejando de componer obras de gran envergadura, como su célebre *Misa en Mi bemol* o *Misa de bajos* (en 1856), su *Misa de Difuntos* (1860) o su *Misa en La* (1867), todas ellas grandes composiciones corales destinadas a ceremonias en las que se aspiraba a un mayor fasto y solemnidad. Como aquí se ha demostrado, Eslava no vio nunca en esta aparente dicotomía elemento alguno de contradicción, ni reflejó su música sacra en la madurez una inexorable y exclusiva «conversión» hacia un estilo musical severo, en contra de lo que a veces se ha erróneamente sugerido [678].

#### La tradición musical en la Iglesia hasta el siglo XIX

Para comprender los trascendentales cambios a los que se vio sometida la música en la Iglesia Católica a inicios del siglo XX y su impacto a partir de ese momento en la recepción de la obra de Hilarión Eslava, es imprescindible repasar primero, por lo menos a grandes trazos, los orígenes y la evolución histórica de esta forma de expresión religiosa.

La música ha figurado como elemento constante y prominente en los ritos de la Iglesia desde su fundación. En particular, el canto como elemento litúrgico fue herencia de

la tradición judía y de los aportes de las primeras iglesias en Oriente Medio, Grecia, Bizancio y Roma. Con el paso de los siglos, este elemento evolucionó de manera diferente en la iglesia de Roma y en las comunidades cristianas más allá de su órbita, como es el caso de las numerosas confesiones ortodoxas de África y Oriente, separadas formalmente de Roma primero en el siglo V EC y más adelante en el siglo XI.

El canto llano es el nombre genérico con el que se conoce un cierto estilo de música vocal desarrollado en la Iglesia de Occidente a partir del siglo V EC, de formato monódico (con una única línea melódica y por lo tanto carente de armonía), supeditado a textos litúrgicos, en su mayoría en latín, de ritmo libre (generalmente sin indicaciones métricas) y cantado sin acompañamiento instrumental. Dentro del canto llano coexistieron diversos estilos regionales, como el romano, galicano o franco (en Francia), ambrosiano (centrado en Milán), beneventano (sur de Italia), céltico (Islas Británicas) y visigótico o mozárabe (en España). Gracias en gran parte a la influencia de los reyes carolingios se fue imponiendo gradualmente en el uso del canto llano una síntesis de los estilos romano y galicano, convirtiéndose entre los siglos IX y XI en lo que se acabaría llamando «canto gregoriano», así calificado por la influencia que sobre su creación supuestamente habría ejercido el papa Gregorio I (llamado «Magno», ca. 540-604 EC), una tesis hoy descartada. Otro factor que contribuyó de manera importante a la difusión y hegemonía del canto gregoriano en la Iglesia fue la adopción en el siglo XI de un primitivo sistema de notación basado en «neumas» (símbolos utilizados para guiar la entonación) y pautas musicales (inicialmente en forma de tetragrama, o cuatro líneas paralelas sobre las que se escribían las notas), antecesores del sistema de notación actual. La adopción del canto gregoriano como patrón dominante del canto llano hizo que con el paso del tiempo a esta variante se le hayan aplicado indistintamente los calificativos de canto gregoriano o canto llano, aunque en realidad no son términos sinónimos. Como se verá más adelante, en el siglo XIX se intentarían imponer otras definiciones.

La evolución de la música eclesiástica en Occidente no se detuvo con el advenimiento del canto gregoriano. En el siglo XIII se empezó a tratar el tema del ritmo en la música con la

creación del canto mensural. La introducción en el siglo IX (aunque de forma más generalizada en el siglo XII) de la práctica del *organum*, una variación del canto llano en la que se añadían de forma generalmente improvisada una o más voces en intervalos fijos para dar interés a la música y realzar el texto, facilitó la gradual aceptación de la música polifónica en la liturgia. La polifonía puede definirse en este contexto como una forma musical en la que se cantan independientemente dos o más líneas melódicas, contrastando por consiguiente con la monodia y con la homofonía, forma ésta en la que una sola línea melódica dominante es acompañada de voces consonantes o acordes. La polifonía como forma musical es tan antigua como la humanidad, pero la Iglesia la trató desde un comienzo con recelo debido a su uso en la música secular, con frecuencia considerándola lasciva e impropia de los templos, hasta su imparable irrupción durante la Baja Edad Media y, sobre todo en Italia y en España, su apoteosis durante los siglos XVI y XVII.

Al mismo tiempo que el canto gregoriano alcanzaba su máximo desarrollo, hacía su aparición en los templos el órgano de tubos. La primera instalación documentada de un gran órgano fijo en una iglesia data del año 1361, en Alemania. Ya desde los albores del siglo XV, hay noticias sobre la construcción de órganos en las catedrales españolas, adoptando el instrumento desde comienzos del del siglo XVII en la Península Ibérica unas características propias. A su inicio, la práctica más corriente en la Europa meridional con respecto al órgano era su uso como instrumento solista o en *alternatim*, en lugar de su aplicación al acompañamiento de voces. En este estilo, himnos, salmos y otras plegarias eran cantadas alternando antifonalmente voces solas (por ejemplo, en forma de polifonía coral) con improvisaciones de órgano, instrumentos, o voces en canto llano. No sorprende, por consiguiente, que el canto polifónico a partir del Renacimiento pasara a llamarse en España «canto de órgano». La edad de oro de la polifonía española, con sus más grandes nombres —compositores como Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Alonso Lobo — coincidió con destacados maestros organistas, como Antonio de Cabezón y Francisco Correa de Arauxo (o Araujo), todos

ellos por cierto, y como ya se ha visto, objeto del asiduo interés de Hilarión Eslava, musicólogo y compositor.

La polifonía también dio lugar a partir del siglo XV a la aparición de música instrumental en las catedrales, al principio en forma de instrumentos de viento tocados por ministriles contratados o formando parte de las capillas de música. La figura del bajón como imprescindible refuerzo instrumental se añadió a mediados del siglo XVI. La transición hacia instrumentos propios de la orquesta barroca o clásica no comenzó a suceder en España hasta la ascendencia de la música homofónica, ya avanzado el siglo XVIII, inicialmente en forma de trío barroco (dos instrumentos melódicos de cuerda y bajo continuo<sup>434</sup>). La agrupación orquestal completa que aparece en muchas de las composiciones «a grande orquesta» de Eslava y de sus contemporáneos (cuerda, viento-madera y viento-metal, evitando, eso sí, la percusión) empezó a ser adoptada a finales del siglo XVIII, respondiendo a un repertorio más moderno y de características más parecidas a la música profana de su tiempo [679].

Volviendo momentáneamente la vista hacia atrás, la crisis ocasionada por la Reforma Protestante a comienzos del siglo XVI dio pie a uno de los acontecimientos más significativos en la historia de la Iglesia occidental: El Concilio de Trento (1545-1563). En este Concilio se intentó (sin éxito) mantener la unidad de la Iglesia, y se abordaron temas tan importantes para la Iglesia como la Salvación, los Sacramentos, el celibato sacerdotal, la autoridad de los textos sagrados y de la tradición apostólica y la propagación de la Fe. No sorprende, por lo tanto, que las prácticas litúrgicas y, en particular, la música, no fueran objeto de profunda atención en las sesiones del Concilio. Solamente en la tercera y última fase

---

<sup>434</sup> Bajo continuo, o *basso continuo* en italiano, es una característica propia de la música homofónica del Barroco (ca. 1600-1750) consistente en una línea de bajo y, frecuentemente, un código cifrado usados como indicación para uno o más instrumentos que ejecutan un acompañamiento armónico continuo cuyo propósito es reforzar la línea melódica principal. En la música eclesiástica, la función de bajo continuo la solía ejecutar el órgano, a veces con el apoyo de un violoncello o un contrabajo.

del Concilio (1562-1563) se trató escuetamente el tema, declarando la necesidad de «desterrar de las iglesias toda clase de música en la que, ya sea en el órgano o en el canto, se mezcle algo lascivo o impuro», añadiendo el deber del «Coro, instituido para cantar, a alabar con himnos y cánticos el nombre del Señor de manera reverente, clara y devota» y, quizá con mayor relevancia, la directriz<sup>435</sup>—

«El sínodo provincial prescribirá de manera precisa y según la utilidad y costumbre de cada provincia todo lo perteneciente al régimen así como todo lo referente a la observancia de los divinos oficios, al modo adecuado de cantarlos y modularlos, y al orden con que se debe acceder y permanecer en el coro; así como acerca de cuanto sea necesario sobre los ministros de la iglesia y demás asuntos de esta índole.»

Esta instrucción otorgaba a los sínodos provinciales la autoridad de emitir dictámenes sobre la práctica de la liturgia y la música. En España, los sínodos postconciliares celebrados a partir de 1564 trataron sólo de forma superficial el tema de la música en el templo. La indicación más concreta fue la que se dio a conocer en el Concilio de Toledo de 1565 [680]:

«Sean precavidos los obispos, no sea que, al permitir en los usos corales la conjunción indistinta de todo género de voces musicales, se oscurezca y con el sonido excesivo de las mismas se pierda el sentido de las palabras de los salmos y de los demás textos que hayan de cantar se, oscureciendo al propio tiempo su sentido con el estrépito que se mueve. Por tanto, conservarán el canto llamado de órgano de modo que puedan entender se las palabras que se dicen y fijarse más, mientras se cantan las alabanzas divinas, en la pronunciación que en las melodías curiosas. También tendrán un extremo cuidado de que la música que se emplea en alabanzas a Dios no imite los tonos profanos del teatro, del amor impúdico o de la guerra.»

---

<sup>435</sup> Las citas, traducidas del latín original, y algunas de las consideraciones aquí presentadas provienen del excelente estudio de Francisco Rodilla sobre la influencia del Concilio de Trento en el desarrollo de la polifonía sacra española [680].

Lo más significativo de esta declaración es que es evidente que las autoridades eclesiásticas no pretendían aconsejar, ni mucho menos obligar a los maestros de capilla españoles a prescindir de la polifonía («conservarán el canto llamado de órgano...»). Ni el Concilio de Trento ni las directrices posconciliares alteraban tampoco el uso ya profundamente arraigado en España de las lenguas vernáculas en ciertas composiciones como los villancicos, con tal de que no cayeran en la vulgaridad o teatralidad. Y en cuanto al uso de instrumentos como complemento al órgano, la práctica se mantuvo asimismo de forma generalizada, empleada alguna vez incluso por el mismo Tomás Luis de Victoria [680] y sus coetáneos.

El declive de la polifonía clásica en el siglo XVIII y la creciente popularidad de la música italiana del Barroco tuvieron el efecto de acercar la música profana a las iglesias. La lucha por mantener un carácter percibido como religioso y digno en la música de los templos —lucha que, como se ha visto, precedía ya al Concilio de Trento— pasó a convertirse en permanente objeto de preocupación, y hasta de obsesión entre muchos de los miembros del clero. En España, un destacado ejemplo de ello es la invectiva que el fraile benedictino Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676-1764) dedicó en uno de los más conocidos «Discursos» de su popular *Teatro crítico universal* (1726-1740) a las «músicas nuevas» y a su uso en los templos [681]. En su escrito, repleto de exageraciones y de una abierta parcialidad, Feijóo se declaraba incondicional partidario del canto llano, admitiendo sólo a regañadientes la polifonía y, con mucho menos entusiasmo, los nuevos estilos musicales —calificados por él como «músicas de *tararira*»— que se estaban imponiendo procedentes de Italia. Sus opiniones, no obstante, las compartían muchos miembros de la jerarquía eclesiástica dentro y fuera de España.

A este respecto, un hito significativo fue la publicación en 1749 por el papa Benedicto XIV (1675-1758) de su encíclica<sup>436</sup> *Annus qui hunc* («El año actual»). La encíclica comienza con una llamada a mantener ordenados y limpios los templos, las

---

<sup>436</sup> *Encíclica* es un documento pastoral o carta solemne que el Papa dirige a sus obispos.



vestimentas sacerdotales y los objetos de culto, así como a la respetuosa observancia de las horas canónicas, dedicando a continuación 12 de sus 15 artículos al tema de la música sacra. Como en documentos anteriores, esta encíclica favorece el uso del canto llano y contiene repetidas admoniciones con respecto a la incursión de los estilos teatrales en el templo (citando incluso al P. Feijoó), pero por otra parte sugiere «que se acepte el uso de música polifónica o canto figurado e instrumentos musicales en los oficios eclesiásticos, y sólo se repruebe el abuso»<sup>437</sup>.

Sobre el órgano, Benedicto XIV habla de las divergencias existentes en cuanto a su uso, pero concluye:

«La armonía del órgano alegra las mentes sombrías de los hombres y los empuja al deleite de la ciudad celestial, insta a los reacios, refresca a los diligentes, convoca a los justos al amor, (y) a los pecadores al arrepentimiento.»

Y acerca del uso de instrumentos y la música puramente orquestal en el templo, la encíclica declara:

«Respecto al uso de instrumentos admisibles en la música eclesiástica, únicamente advertimos que éstos se utilicen exclusivamente para apoyar el canto de los textos, de modo que el significado de los mismos quede cada vez más grabado en la mente de los oyentes, y las almas de los fieles se exciten a contemplar las cosas espirituales y se animen a amar más a Dios y las cosas divinas.

(...)

»Finalmente, en lo que respecta a la música orquestal en lugares donde su uso esté ya establecido, puede tolerarse siempre que sea grave y no cause, debido a su duración, aburrimiento o profundas molestias a quienes asisten en el coro o sirven en el altar durante las Vísperas o la Misa.»

---

<sup>437</sup> Las referencias aquí citadas a la encíclica provienen de la versión en lengua italiana del documento, disponible en línea en [682], con la traducción aproximada de este autor.

La Iglesia seguía por lo tanto a mediados del siglo XVIII reconociendo que la música había evolucionado y que los estilos musicales desarrollados desde el establecimiento del canto gregoriano en la Edad Media se encontraban firmemente enraizados en su tradición litúrgica, sobre todo en los grandes templos que podían permitirse el lujo de mantener nutridas capillas de música, como era en España el caso de Sevilla, por ejemplo. En las principales catedrales metropolitanas se trataba además de una cuestión de prestigio, como demostraría un siglo después el episodio aquí tratado de la Catedral de Santiago de Chile en tiempos del arzobispo Valdivieso<sup>438</sup>. Así pues, y aunque a veces con el reacio visto bueno de la Iglesia, muchos de los más notables compositores desde el Renacimiento hasta el Romanticismo contribuyeron a la creación de un gran repertorio de música sacra que encontró un asiduo uso en el culto.

### La música sacra en el siglo de las revoluciones

El relativo aperturismo manifestado en *Annus qui hunc*, sin embargo, cedió con el avance del siglo XIX a puntos de vista cada vez más negativos sobre el estado de la música en los templos y a actitudes gradualmente más conservadoras y rígidas. Las razones hay que buscarlas en una convergencia de diversos factores.

Como era de esperar, el «furor filarmónico» desatado a comienzos de siglo por la ópera italiana y más adelante con la difusión de otras formas musicales sólo hizo que agravar lo que para muchos era ya un síntoma irreversible de decadencia. Músicos y críticos, la mayoría —poco sorprendentemente— afines a un ideario conservador y católico, apuntaban de forma anecdótica a una intrusiva y alarmante presencia en las funciones litúrgicas de la música profana, sobre todo de inspiración teatral, echando la culpa a la desmesurada popularidad de estos géneros y a la falta de religiosidad y de una formación musical adecuada<sup>439</sup>.

---

<sup>438</sup> Ver Capítulo VIII.

<sup>439</sup> Véanse, por ejemplo, los ensayos sobre el estado de la música religiosa de José María Esperanza y Sola citados en [13][683] y el de Pedro Herrero y Mata (1812-1882) en [684]. Opiniones parecidas (e incluso algunas bastante más acerbas) se podían encontrar publicadas también en otros países de la órbita católica, especialmente en Italia y Francia.

Más extendidas aún eran las quejas sobre la escasa aptitud con que habitualmente se interpretaba la música en las iglesias, situación que se atribuía a la desidia, a la penosa condición económica en la que se encontraban las capillas de música y a la deficiente formación musical de sus miembros. En España, esto era visto a su vez (con bastante razón) como producto directo de los procesos desamortizadores, las restrictivas disposiciones del Concordato de 1851 con respecto a la composición de las capillas de música y la inexistencia de un sistema educativo adecuado y debidamente subvencionado. El problema fue abordado en detalle por Eslava y sus colaboradores en 1855 desde la tribuna de la *Gaceta Musical de Madrid*, pero como ya se ha visto, sus recomendaciones cayeron en oídos sordos<sup>440</sup>. El tema se convertiría en una preocupación recurrente tratada en la prensa por notables personalidades del momento, como Francisco de Asís Gil [174], Eduardo Vélaz de Medrano [315], Guillermo Morphy [424] y José Inzenga [685]. Francisco Barbieri también retomó la cuestión en 1889 durante el primer Congreso Católico Nacional con sugerencias prácticamente idénticas a las de Eslava y resultados en nada diferentes [686].

Con relación a este tema existía además la extendida opinión de que el canto llano como forma debida o al menos preeminente en los rituales del culto había caído en un estado de corrupción y desuso. Muchos de los proponentes de estas tesis en España encontraron las raíces de esta decadencia en el arribo de la polifonía en el siglo XV. De este modo, se asumía una concepción de la música eclesiástica en la que el canto llano en el siglo XIX no era más que una indigna desfiguración de un puro pero nebulosamente definido «canto gregoriano» tal como se suponía haber sido cantado hasta el Renacimiento [687]-[689]. Como se hará evidente a continuación, parte del problema con esta visión idealizada del canto gregoriano es que esta forma musical en realidad nunca tuvo una versión enteramente única, «oficial» o siquiera bien documentada. Su propagación y aprendizaje habían seguido con el paso de los siglos una pauta artesanal ajustada a las necesidades y aptitudes de cada monasterio,

---

<sup>440</sup> Ver Capítulo IX.

abadía, colegiata, parroquia o catedral. A esto había que sumar las deficiencias ya mencionadas en la educación musical en general. No debe sorprender, por lo tanto que, en conjunto y en opinión de muchos, el canto llano no gozara en los templos del siglo XIX de su presunto esplendor de antaño, o que entre 1801 y 1891 se publicaran en España más de 20 métodos diferentes de canto llano<sup>441</sup>.

Esta situación no se circunscribía solamente a España. Por ejemplo, refiriéndose a la interpretación del canto llano que habitualmente se escuchaba en las iglesias de Francia, Hector Berlioz comentaba en 1862 [690]:

*«(...) toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide. (...) À entendre de telles successions de notes hideuses, et à l'accent menaçant, on se croirait transporté dans un antre de druides préparant un sacrifice humain. C'est affreux, mais je dois encore avouer que tous les morceaux de plain-chant que j'ai entendus étaient ainsi exécutés et avaient à peu près ce caractère.»*<sup>442</sup>

Como reacción a este percibido estado de deterioro, se formaron en Ratisbona / Regensburg (Baviera) en la década de 1840 las bases del llamado movimiento cecilianista, desarrollado en las figuras de Karl Proske (1794-1861) y más adelante (a partir de 1868) de Franz-Xaver Witt (1834-1888), Franz-Xaver Haberl (1840-1910) y el editor Friedrich Pustet (1798-1882). El cecilianismo se estableció, con la aprobación del Papa Pío IX, dentro del contexto de la regeneración católica en Baviera. Tenía como objetivo principal la restauración de una música «auténticamente» religiosa a través de la recuperación y divulgación de la música

---

<sup>441</sup> Datos basados en una búsqueda sencilla realizada en línea en marzo de 2024 en el catálogo general de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>442</sup> «(...) siempre cantado, o más bien bramado en nuestras iglesias por voces de toro, acompañadas de un serpentón o un figle. (...) Al escuchar tal sucesión de espantosas notas y el acento amenazador, uno se creería transportado a un antro de druidas preparando un sacrificio humano. Es terrible, pero no puedo menos que admitir que todas las piezas de canto llano que he escuchado han sido interpretadas así y han tenido prácticamente ese carácter.» (*Trad. del autor*)

polifónica del Renacimiento en el estilo de Palestrina y de un canto gregoriano reconstituido pero a la vez libre de afectaciones modernas. Menos conocido, por otra parte, es el hecho de que en Alemania, los cecilianistas (así llamados por su relación con la *Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland* o Asociación General del Movimiento Ceciliano en Alemania, fundada por Witt en honor a Santa Cecilia, patrona canónica de la música) también promovieran en un principio el uso de instrumentos de viento-madera en el acompañamiento de la música (al estilo de los antiguos ministriles) y la himnodia tradicional en lengua vernácula alemana [691].

Más allá de Alemania, el movimiento cecilianista se propagó con gran intensidad en los Estados Unidos, Irlanda e Italia. En España, sin embargo, el cecilianismo no llegó apenas a echar raíces, aunque de forma independiente, uno de sus elementos más significativos —la recuperación de la música del Renacimiento y el Barroco— fue, como ya se ha visto, objeto de especial interés en la *Lira Sacro-Hispana* y de forma casi simultánea en el *Museo Orgánico Español*, así como a través de los ensayos publicados en la *Gaceta Musical de Madrid*, actividades impulsadas todas ellas por Hilarión Eslava. Es precisamente por ese motivo que el musicólogo José López Calo califica a Eslava de «precursor del cecilianismo en España» [677]. Treinta años después de las primeras entregas de la *Lira*, Felipe Pedrell comenzó a publicar su efímero (1882-1883) *Salterio Sacro-Hispano*, trabajo claramente imitativo del de Eslava tanto en su título como en las características generales de su contenido<sup>443</sup>, pero no obstante un significativo intento de retomar la iniciativa en este tema. Para Pedrell, este trabajo supuso además un primer reconocimiento como figura influyente dentro del movimiento de reforma de la música sacra que se estaba empezando a fraguar [286][683].

En paralelo a la corriente cecilianista, se comenzó a desarrollar de manera gradual en Francia el llamado «movimiento litúrgico», fundamentalmente una iniciativa que

---

<sup>443</sup> Y, no obstante, sin su autor hacer mención o conceder crédito alguno a Eslava [692]. El *Salterio* de Pedrell volvería a publicarse con similar brevedad en 1904.

aspiraba a contrarrestar el anticlericalismo y las «herejías» reinantes en el país en ese momento, buscando un retorno a las raíces primitivas (y por lo tanto supuestamente incorruptas) de la Iglesia. En el caso de la liturgia y, concretamente, la música eclesiástica, la iniciativa se centraba en el canto gregoriano; o por lo menos, en una interpretación decimonónica del canto gregoriano como se suponía que había sido cantado en Francia en los siglos X y XI. De acuerdo con este pensamiento, el canto llano había sufrido una gradual y severa corrupción a partir de los siglos XV y XVI, consumada en el siglo XVIII, y sólo una restauración rigurosa basada en los antiguos códices medievales (principalmente franceses) podía salvarla. Tratándose de una reconstrucción limitada a ciertos textos con más de ocho siglos de antigüedad y de por sí faltos de indicaciones concretas y, por lo tanto, un trabajo necesariamente subjetivo, difícilmente se le podía aplicar al resultado la calificación exclusiva de «auténtico» canto gregoriano<sup>444</sup>. Otro aspecto notable de este movimiento es que, en contraste con el cecilianismo, no reconocía y, de hecho desvirtuaba, la música polifónica y con más celo todavía, la práctica totalidad de la música sacra creada a partir de entonces.

El movimiento litúrgico tuvo su más importante exponente en la abadía benedictina francesa de Solesmes y en la figura de su restaurador y celebrado abad Prosper Guéranger (1805-1875). El pensamiento de Dom Guéranger sobre la música litúrgica se vio inicialmente plasmado en su tratado *Institutions Liturgiques*, publicado por primera vez en 1840 [694]. Con el impulso de Guéranger y con la posterior colaboración de Paul Jausions (1834-1870) y de André Mocquereau (1849-1930), el también monje benedictino Joseph Pothier (1835-1923) publicó en 1883 la primera

---

<sup>444</sup> A este respecto, merece la pena leer el ensayo del compositor francés Camille Saint-Saëns sobre la música religiosa en su *École Buissonnière* [693]. Con relación al canto gregoriano, aunque en términos generales aprobaba los trabajos que se estaban realizando en Solesmes (descritos aquí a continuación), Saint-Saëns apuntaba que «(...) après tant de siècles, nous avons perdu la clef de cet art antique; c'est une langue morte, et il doit à cet état de langue morte un caractère d'arcane que rien ne saurait remplacer» («(...) después de tantos siglos, hemos perdido la clave de este antiguo arte; es una lengua muerta, y debe a este estado de lengua muerta un carácter arcano que nada sabrá reemplazar» — *Trad. del autor*).

edición de una de las obras más significativas de este movimiento, el *Liber Gradualis* [695]. Impreso en un estilo medievalista y con un breve prólogo explicativo en latín, el *Liber Gradualis* ofrecía un compendio reconstruido de canto gregoriano vinculado a diversas ocasiones del calendario litúrgico. A esta publicación seguirían en las dos décadas siguientes otras de carácter similar. Mientras tanto, las pobres relaciones políticas entre Francia y los estados de la futura Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX —agravadas con la Guerra Franco-Prusiana de 1870— hicieron que las iniciativas reformistas en Bavaria y Francia progresaran con muy poco en común.

En España, el movimiento litúrgico se benefició con la llegada en 1880 al Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) de frailes benedictinos procedentes de Solesmes, tras la dispersión de la orden en Francia [696]. El máximo promotor de esta escuela litúrgica en España fue el fraile agustino Eustoquio de Uriarte Eguiguren (1865-1900), por cierto (y algo sorprendentemente) gran admirador de la producción sacra de Hilarión Eslava.

Finalmente, este recorrido por la música eclesiástica durante el siglo XIX no debe concluir sin una mención del contexto social y político en el que vivió la Iglesia de esos años, una situación que a comienzos del siglo siguiente iba a propiciar la adopción de actitudes dogmáticas y francamente retrógradas con respecto al carácter de la liturgia. Para la Iglesia Católica, el siglo XIX había nacido con la todavía reciente y sangrienta memoria de la Revolución Francesa y prosiguió con un ascendente anticlericalismo ligado a las fuerzas políticas que en gran parte de Europa intentaban acabar con los absolutismos, acusando a la Iglesia de complicidad o, por lo menos, de indiferencia. A todo esto se sumaban disensiones internas, los nacionalismos, el desarrollo de una conciencia proletaria y los procesos revolucionarios, evidenciados de forma especialmente virulenta en 1848. Durante gran parte de este periodo, la Iglesia, liderada en la figura de Pío IX<sup>445</sup>, se vio figurativa y

---

<sup>445</sup> Giovanni Maria Mastai-Ferretti, consagrado como Pío IX (1792-1878), fue Sumo Pontífice desde 1846 hasta su muerte, presidiendo en el pontificado más largo de la historia [697].

literalmente asediada en Roma. El poder temporal del Papa desapareció con la pérdida de los Estados Pontificios en 1870. En respuesta a esta constante situación de crisis, Pío IX adoptó una actitud crecientemente reaccionaria, como demuestran su encíclica de 1864 *Quanta cura* («Con cuanto cuidado»), con su famoso *Syllabus* o «Apéndice de errores»<sup>446</sup>, y el dogma, aprobado en el Primer Concilio Vaticano, *Pastor Aeternus* (1870) en el que se codificaba la infalibilidad papal. La adopción de una mentalidad de sitio entre las altas jerarquías de la Iglesia fue para muchos conducente a la creencia de que, en cuanto a la liturgia y es especial a la música eclesiástica, la Iglesia había abandonado sus obligaciones y era necesaria una drástica reforma.

El pontificado del sucesor de Pío IX, León XIII (1810-1903) entre 1878 y 1903 supuso un cierto aperturismo por un Papa que tuvo fama de intelectual e interesado en las grandes cuestiones sociales de su tiempo, pero el integristismo volvería con fuerza en 1903 en la figura del nuevo Pontífice, Pío X.

Todas estas tensiones se vieron también reflejadas en la España de finales del siglo XIX. La Iglesia española veía con enorme preocupación el avance del liberalismo y lo que percibía como una creciente amenaza secular y anticlerical. A este respecto, uno de los temas más debatidos por pensadores desde la derecha católica como Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) fue el catolicismo como elemento identitario español, polémica que afloró con particular intensidad durante los debates sobre el Artículo 11 de la Constitución de 1876, por el que se admitía (aunque con grandes cortapisas) la libertad de cultos. Visto desde hoy, choca, sobre todo en su tono, la injerencia del Papa Pío IX,

---

<sup>446</sup> El *Syllabus* de 1864 es una recopilación de 80 «errores (doctrinales) principales de nuestra Edad», entre los que se incluyen el racionalismo, la posibilidad de que la salvación pueda ser alcanzada por personas de otras creencias, el protestantismo como una expresión alternativa de la verdadera fe cristiana, el socialismo, el comunismo y las sociedades secretas (ideas y asociaciones descritas en el documento como «pestilencia»), la supeditación de las autoridades eclesiásticas al orden civil, la prohibición al uso de la fuerza por la Iglesia, la regulación de la enseñanza pública como atribución exclusiva del Estado, la no supeditación de las leyes civiles a la autoridad divina, la legitimidad del divorcio civil y el estado pluriconfesional [698].



quien, en pleno debate, en una carta abierta al Cardenal Arzobispo Primado de España, Juan Ignacio Moreno y Maisanove (1817-1884), manifestaba<sup>447</sup>:

« (...) dicho artículo, que se pretende proponer como ley del Reino, y en el que se intenta dar poder y fuerza de derecho público a la tolerancia de cualquier culto no católico, cualesquiera que sean las palabras y la forma en que se proponga, viola del todo los derechos de la verdad y de la religión católica; anula contra toda justicia el Concordato establecido entre la Santa Sede y el Gobierno español [*el Concordato de 1851 - N. del A.*] en la parte más noble y preciosa que dicho Concordato contiene; hace responsable al Estado mismo de tan grave atentado, y deja abierta la entrada al error, expedito el camino para combatir la religión católica, y acumula materia de funestísimos males en daño de esa ilustre Nación.»

Más allá, el Desastre de 1898 fue recibido por la Iglesia como una manifestación más de la corrupción política y social en la que vivía España y de la necesidad de un retorno a una concepción «auténtica» y tradicional de la fe católica, en la que una reforma de la liturgia figuraba como una de sus más inmediatas prioridades.

#### ¿Renovación o involución? El *Motu Proprio* papal de 1903

A los poco más de tres meses desde su elevación al pontificado, el 22 de noviembre de 1903, Pío X emitía un controvertido *Motu Proprio* sobre el tema de la música sagrada, conocido como *Tra le sollecitudini [dell'ufficio pastorale]* («Entre los cuidados [propios del oficio pastoral]»). Este documento, dirigido a la totalidad del clero católico, contenía una serie de rígidas prescripciones a seguir con respecto a la música usada en el culto, cuyo propósito era el de devolver la música a una «recta norma» [700]. Durante los más de 60 años que este decreto papal se mantuvo en vigor, sus efectos no sólo se hicieron sentir en la música ejecutada en los templos y en la composición de nuevas obras; dio

---

<sup>447</sup> Para una discusión en profundidad sobre los debates entorno al Artículo 11 de la Constitución de 1876, véase el interesante trabajo sobre este tema de Remedios Sánchez Ferriz en [699]. La cita aquí recogida proviene de ese estudio.

también lugar a un duro enjuiciamiento de la música sacra anterior a su promulgación, incluido, de forma particular en España, el legado de Hilarión Eslava.

Giuseppe Melchiorre Sarto, el futuro pontífice Pío X, nació en 1835 en la localidad de Riese (en véneto, Rieze), en el entonces Reino Lombardo-Véneto, parte del Imperio Austriaco. Ocupó la Cátedra de San Pedro desde 1903 hasta su muerte en 1914. Siguiendo los pasos de su predecesor homónimo, Pío X adoptó un intenso dogmatismo y en sus numerosas reformas buscó reforzar la autoridad papal y la promoción de una teología de cariz conservador. Cargó denodadamente contra la filosofía modernista, de boga entonces, según la cual las Sagradas Escrituras podían ser sujetas a una interpretación subjetiva o temporal (exégesis), filosofía que el Papa tachó de «síntesis de todas las herejías»<sup>448</sup>. Pío X reforzó asimismo el culto mariano, reformó el derecho Canónico y algunas prácticas sacramentales y litúrgicas e instituyó un nuevo Catecismo. Fue oficialmente elevado a la santidad por la Iglesia Católica en 1954.

Giuseppe Sarto demostró desde una temprana edad un gran interés y aptitud en la música. Su particular afición por el canto llano se despertó en sus días de seminarista en Padua en la década de 1850. Entró más adelante en contacto con el cecilianismo, cuyos principios hizo inmediatamente suyos, pero las actuaciones más influyentes del futuro Papa en cuestiones relativas a la música religiosa comenzaron con su accesión al cardenalato y su nombramiento por León XIII como Patriarca de Venecia, en 1893. En 1894, Sarto nombró Maestro de la *Cappella Marciana*, la capilla de música de la Basílica de San Marcos de Venecia, al prolífico compositor de música sacra Lorenzo Perosi (1872-1956), quien había recientemente cursado estudios en Ratisbona bajo Franz-Xaver Haberl. Durante el año que siguió a su nombramiento,

---

<sup>448</sup> Lo hizo primero a través del decreto o *syllabus Lamentabili sane exitu* («Con verdaderamente lamentables resultados») y la encíclica *Pascendi dominici gregis* («Al oficio de apacentar la grey del Señor»), ambos en 1907, seguidos en 1910 por el *Motu Proprio Sacrorum antistitum* («La antítesis de lo sagrado») por el que se exigía un juramento a todos los miembros del clero rechazando el modernismo. La obligación de prestar este juramento permaneció en pie hasta 1967, siendo su contenido reemplazado a partir de entonces por una sencilla Profesión de Fe.

Perosi volvió a Alemania y visitó también Solesmes. La amistad de Sarto con Perosi permitió al cardenal conocer con detalle el estado de la música sacra en otras partes de Europa e hizo crecer en él su entusiasmo por la restauración del canto gregoriano. Gracias a la influencia de Sarto, Perosi se convertiría en 1898 en Maestro de la Capilla Sixtina en Roma.

Los antecedentes más directos de *Tra le sollecitudini* se pueden encontrar en el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos<sup>449</sup> *Ordinatio quoad sacram musicam* («Ordenación de la música sacra») de 1884, dirigido a ciertas archidiócesis italianas [701], modificado (simplificado) en 1894 y hecho extensivo a la totalidad del Episcopado italiano [702], contando ambas versiones con la aprobación del Papa León XIII. Aprovechando la autoridad otorgada por esta reglamentación a las autoridades eclesiásticas locales, el Cardenal Sarto hizo pública en 1895 una carta pastoral imponiendo una normativa aumentada y más restrictiva sobre el tema y ordenando su inmediata aplicación en el Patriarcado de Venecia [703]. La tabla presentada en las páginas siguientes resume los contenidos del *Motu Proprio* y de los decretos de 1894 y 1895. Nótese en particular la similitud entre la carta pastoral de Sarto de 1895 y el *Motu Proprio* papal de 1903. El *Motu Proprio* era, pues, con todas sus características y defectos, el resultado de un largo y premeditado proceso.

---

<sup>449</sup> La Sagrada Congregación de Ritos, fundada en 1588, era un dicasterio o sección de la Curia Romana con responsabilidad sobre temas de liturgia y de santidad. En 1969 sus funciones pasaron a ser divididas entre la Congregación para el Culto Divino y la Congregación para las Causas de los Santos.

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
Autor(es)	Sagrada Congregación de Ritos	Cardenal Sarto, Patriarca de Venecia	Pío X, Pontífice
Destinatario(s)	Miembros del Episcopado italiano	Clero del Patriarcado de Venecia	La totalidad del clero católico
Fecha de adopción	21 de julio de 1894	1 de mayo de 1895	22 de noviembre de 1903
Contenido	1ª Parte: 12 artículos; 2ª Parte: 4 instrucciones	Un preámbulo, 10 disposiciones y 5 órdenes	Un preámbulo y 29 instrucciones
<u>Reglamentación</u>			
Naturaleza de la música sacra	Debe ser digna y mover a devoción a los fieles	Sólo es admisible aquella música que corresponda plenamente a los objetivos de honrar a Dios, excitar la devoción en los fieles y disponerlos a acoger con mayor presteza los frutos de la gracia. Debe poseer <i>santidad, bondad del arte y universalidad</i> . La música jamás debe sobreponerse a la liturgia	Sólo es admisible aquella música que cumpla con los objetivos de honrar a Dios y a la santificación y edificación de los fieles. Debe excitar la devoción en los fieles y disponerlos a acoger con mayor presteza los frutos de la gracia. Debe poseer <i>santidad, bondad de las formas y universalidad</i> . La música jamás debe sobreponerse a la liturgia

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Reglamentación (cont.)</u>			
Canto gregoriano	Canto verdadero de la Iglesia, único adoptado en los libros litúrgicos aprobados. Debe usarse por defecto	Canto verdadero de la Iglesia, único adoptado en los libros litúrgicos aprobados. Debe usarse por defecto. Este es el único estilo que se admite en el canto de Vísperas.	En su forma restaurada constituye el canto verdadero de la Iglesia. «Una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en su aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano». Debe usarse por defecto. Se debe animar a los fieles a participar en el canto gregoriano
Polifonía	Se permite la polifonía de «Palestrina y de sus buenos imitadores»; se admite de forma limitada el cromatismo en la música polifónica	Se permite solamente la polifonía clásica de la Escuela Romana desarrollada a partir del siglo XVI por Palestrina y sus sucesores	Se permite solamente la polifonía clásica de la Escuela Romana desarrollada a partir del siglo XVI por Palestrina y sus sucesores. En las mayores solemnidades se permite el uso de contrapunto musical en el canto de los Salmos. Se prohíben los «Salmos de concierto», pero se permiten de forma excepcional los salmos con música sola, siempre que conserven la forma de la salmodia

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Reglamentación (cont.)</u>			
«Música moderna»	No se menciona	Generalmente prohibida, quedando abierta la posibilidad de que en un futuro se desarrolle una hipotética música de «perfecto estilo religioso" y que sea por lo tanto aceptable	Otras composiciones música más modernas que, «por su bondad, seriedad y gravedad de ningún modo sean indignas de las solemnidades religiosas» pueden ser aceptables, siempre que no contengan carácter profano alguno ni ofrezcan reminiscencias teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas
Música de índole profana	Prohibida, especialmente la inspirada en motivos, variaciones y reminiscencias teatrales	Prohibida, so penas canónicas	Prohibida, especialmente la inspirada en motivos, variaciones y reminiscencias teatrales
Uso del órgano	En música figurada: Estilo ligado, armónico y grave, sin ahogar el canto, manteniendo espíritu sagrado. Prohibidas las improvisaciones que falten al arte musical o al espíritu de devoción	El órgano debe sostener, y nunca oprimir, el canto	El órgano debe sostener, y nunca oprimir, el canto. Debe usarse dentro de la práctica habitual del instrumento. No están permitidos largos preludios antes del canto o su interrupción con intermedios

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Reglamentación (cont.)</u>			
Uso de instrumentos	No se mencionan pero tampoco se prohíben específicamente	Sólo se permiten instrumentos de arco y únicamente bajo licencia de la Autoridad Eclesiástica competente y de acuerdo con las prescripciones del <i>Cæremoniale Episcoporum</i> de 1886. Se prohíben el piano y los instrumentos fragorosos (por ej. el trombón) y los instrumentos de percusión. Se prohíben las bandas de música excepto en procesiones externas y siempre con un repertorio debido	Sólo se permiten instrumentos con licencia de la Autoridad Eclesiástica competente y de acuerdo con las prescripciones del <i>Cæremoniale Episcoporum</i> de 1886. Se prohíben el piano y los instrumentos fragorosos (por ej. el trombón) y los instrumentos de percusión. Se prohíben las bandas de música excepto en procesiones externas y siempre con un repertorio debido
Lengua en el canto de textos sagrados	La lengua propia del rito (se sobreentiende por lo general el latín)	La lengua propia del rito (se sobreentiende por lo general el latín)	La lengua propia del rito (se sobreentiende por lo general el latín)
Uso de lenguas vulgares	Se permite solamente en composiciones devotas y previamente aprobadas	No se menciona	Se prohíbe el canto en lengua vulgar en las solemnidades litúrgicas

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Reglamentación (cont.)</u>			
Canto y textos en general	Se prohíben la omisión, la excesiva repetición y la subdivisión de versículos enlazados	Se prohíben la omisión, la excesiva repetición y la subdivisión de versículos enlazados	Se prohíben la omisión, la excesiva repetición y la subdivisión de versículos enlazados. Los textos deben ser inteligibles para los fieles. El canto debe ser coral, con una mínima presencia de solos, y éstos deben estar siempre ligados a la parte coral
Carácter y apariencia de los cantores	No se menciona	Sólo varones de conocida piedad y buena conducta. Deben llevar vestimenta apropiada y no estar excesivamente visibles por el público. A las mujeres les está vetada su participación en el coro	Sólo varones de conocida piedad y buena conducta. Deben llevar vestimenta apropiada y no estar excesivamente visibles por el público. A las mujeres les está vetada su participación en el coro



Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Consideraciones relacionadas con la puesta en vigor</u>			
Juntas y congresos	Sólo con el consentimiento de la Autoridad Eclesiástica competente	No se menciona	No se menciona
Discusiones sobre música sacra	Prohibidas con relación a este Reglamento; se permiten sobre otros temas de música sagrada. Las publicaciones requieren un <i>imprimatur</i> de la Autoridad Eclesiástica competente	No se menciona	No se menciona, pero por su naturaleza ( <i>Motu Proprio</i> papal), estas instrucciones fundamentalmente no son discutibles
Capacitación musical	Los clérigos están obligados a aprender canto llano y canto figurado. Las demás disciplinas musicales son optativas y no deben interferir con otros deberes religiosos	Sólo se permiten organistas debidamente registrados y aprobados por el Patriarcado, y con un repertorio aprobado por la Comisión Patriarcal	En los seminarios e institutos eclesiásticos se debe cultivar el canto gregoriano. Se deben asimismo promover la creación de <i>Scholæ Cantorum</i> para la ejecución de la polifonía y la buena música litúrgica, así como el conocimiento de la música sacra en la formación educativa del clero

Título	Reglamento para la música religiosa	Carta pastoral sobre la música sacra	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Consideraciones relacionadas con la puesta en vigor (cont.)</u>			
Cumplimiento	Las autoridades deben mantener una prudente vigilancia y castigar los abusos como corresponda	Se crea una Comisión Patriarcal para la vigilancia de estas disposiciones. Se impone la obligación a todo el clero de vigilar contra los abusos y castigarlos como corresponda. A partir de los 3 meses de la publicación del Decreto no se podrá ejecutar ninguna música en Misas, Vísperas o Bendiciones que no haya sido previamente aprobada por la Comisión Patriarcal	Los obispos deben nombrar comisiones especiales formadas por personal competente en música sacra para vigilar el cumplimiento de estos preceptos y mantener la calidad de los cantores y de la ejecución de la música. Se pide a los miembros del clero en general que favorezcan «con todo celo» estas reformas
Bibliografía	[701]	[702]	[699]

El *Motu Proprio* de Pío X era la primera vez en casi un milenio, desde la consolidación del canto gregoriano entre los siglos IX-XI, en que la Iglesia se consideró en la necesidad de imponer restricciones fundamentales sobre la música usada en el culto, algo que no ha había hecho en la Baja Edad Media ni tampoco en los difíciles años de la Reforma Protestante y el Concilio de Trento. En este nuevo orden estético-religioso, la mirada era definitivamente hacia atrás.

Con esta normativa se combatían supuestos abusos, pero se declaraba asimismo proscrito en los templos un riquísimo patrimonio artístico, incluidas obras que hoy se juzgan esenciales dentro del repertorio sacro; desde la polifonía sacra de las *Vísperas* (*Vespro della Beata Vergine*) de Claudio Monteverdi (1567-1643), pasando por la práctica totalidad de las grandes obras religiosas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y de Franz Joseph Haydn (1732-1809), las Misas y el *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), la *Missa solemnis* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y la mayor parte de la producción sagrada de Franz Schubert (1797-1828), así como toda la música religiosa en lengua vernácula,

cuya tradición tenía un profundo arraigo en países como Alemania y España.

El canto gregoriano (reconstituido) era elevado por virtud del *Motu Proprio* a «canto verdadero» y «soberano» de la Iglesia, pero sin dejar en un principio muy claro a qué versión de sus diferentes reconstrucciones se refería la nueva normativa papal. Este tema llevaba ya desde antes de 1903 dando lugar a una guerra abierta entre los cecilianistas alemanes de Ratisbona, encabezados por Haberl y el editor Pustet (previamente favorecidos por el Papa León XIII) y, por otro lado, los seguidores del movimiento litúrgico francés de Solesmes, en las figuras de Pothier y Mocquereau. La disputa se saldó en 1903 a favor de Solesmes, pero a este asunto se añadieron posteriores divergencias asimismo entre Pothier y Mocquereau. La aplicación del canto gregoriano según las pautas establecidas por la escuela de Solesmes, se formalizó finalmente con la publicación a cargo de Dom Pothier de la *Editio Vaticana* del *Graduale Sacrosantæ Romanæ Ecclesiæ* en 1908 y del *Antiphonale Sacrosantæ Romanæ Ecclesiæ* en 1912 [704]-[707].

La música polifónica, mientras tanto, tema en el que no habían entrado los monjes de Solesmes, quedaba en un impreciso trasfondo, pero las alusiones hechas en el *Motu Proprio* a la Escuela Romana y a Giovanni da Palestrina la suponían sujeta a sus formas más clásicas, evitando una ostensible participación de instrumentos, especialmente aquellos que pudieran ser clasificados como «fragorosos», cuyo uso se declaraba terminantemente prohibido en el culto. El órgano quedaba relegado a discreto y severo instrumento de acompañamiento al canto.

A pesar de los bienintencionados deseos de Pio X de dotar de *universalidad* a la música sacra y de animar a los fieles a participar en el canto gregoriano, la realidad es que con el *Motu Proprio* la música se hizo en la práctica todavía más inaccesible y remota para los participantes en el culto divino, de quienes por otra parte se esperaba que una pasiva admiración por lo que escuchaban en el templo (cantado en latín únicamente por correctamente ataviados varones de preclaro talento, conocida piedad y buena conducta y preferiblemente ocultos detrás de discretas celosías o en el

trasfondo de los coros altos) los encaminaría inefablemente hacia la devoción. Y en cuanto a las *Scholæ Cantorum*, promovidas por el *Motu Proprio* para la enseñanza y difusión del canto gregoriano y la polifonía, éstas en su mayoría se convirtieron con el tiempo en asociaciones de élite vinculadas a determinados centros eclesiásticos, seminarios y universidades, siendo tratadas como sublimes objetos de prestigio por sus patrocinadores y directores.

Finalmente, con respecto a la creación musical con posterioridad al *Motu Proprio*, el decreto tuvo el efecto de ahogar cualquier progreso sustancial. De hecho, la producción musical para la liturgia católica del *Motu Proprio* en la primera mitad del siglo XX podría calificarse hoy en conjunto de exigua, falta de originalidad, imitativa y dominada por un estilo arcaizante y gris. Los escasísimos compositores en la tradición católica de este periodo hoy más recordados, como Olivier Messiaen (1908-1992), trabajaron con frecuencia fuera de las pautas del decreto papal.

La poco sorprendente tibieza general con que fue recibido en grandes sectores de la Iglesia el decreto de Pío X hizo que tuviera que ser apuntalado en 1928 por otro pontífice conservador, Pío XI (1857-1939), a través de la constitución apostólica (normativa pontificia con peso de ley) *Divini cultus sanctitatem* («La santidad del culto divino»). No obstante los esfuerzos en este sentido, varios de los más insostenibles preceptos del *Motu Proprio* comenzaron inevitablemente a desmoronarse durante el pontificado de su sucesor, Pío XII, primero con la encíclica *Mediator Dei et hominum* («El mediador entre Dios y los hombres») (1947), por la que se volvían a autorizar el canto en lengua vernácula y, de forma limitada, los «cantos modernos», y nuevamente en 1955 con la encíclica *Musicæ Sacræ disciplina* («La disciplina de la música sagrada»). Los cambios más definitivos, sin embargo, llegarían con el Papa Pablo VI (1897-1978) y, en 1963, con el Concilio Vaticano II, a través de la sagrada constitución *Sacrosanctum Concilium*, cuyas disposiciones con respecto a la música en el culto continúan hoy vigentes<sup>450</sup>. A este

---

<sup>450</sup> El quirógrafo (carta informal) publicado en el año 2003 por el Papa Juan Pablo II con ocasión del centenario de *Tra le Sollecitudini* [708] ofrece

respecto, y como conclusión sobre este repaso histórico, merecen ser citadas aquí las siguientes palabras de Pío XII en el Artículo 78 de *Mediator Dei*, las cuales, aunque referidas a la liturgia en general adquieren un sentido particularmente clarividente cuando son hechas extensivas a la música sacra [709]:

«La liturgia de los tiempos pasados merece ser venerada sin duda ninguna; pero una costumbre antigua no es ya solamente por su antigüedad lo mejor, tanto en sí misma cuanto en relación con los tiempos sucesivos y las condiciones nuevas. También son dignos de estima y respeto los ritos litúrgicos más recientes, porque han surgido bajo el influjo del Espíritu Santo, que está con la Iglesia siempre, hasta la consumación de los siglos, y son medios de los que la ínclita Esposa de Jesucristo se sirve para estimular y procurar la santidad de los hombres.»

En España, la llegada a Santo Domingo de Silos en 1880 de los monjes de Solesmes y la actividad reguladora iniciada en 1884 en Roma por la Sagrada Congregación de Ritos propiciaron rápidamente un creciente interés en el cecilianismo y en el movimiento litúrgico francés, interés que se vio reflejado en ponencias presentadas en varios de los Congresos Católicos Nacionales Españoles celebrados entre 1889 y 1902 y en el significativo hito que constituyó el Congreso Internacional de Música Sacra de Bilbao, en 1896 [710]. En estas actividades se perfilaron como destacados impulsores José María de Cos y Macho (1838-1919), arzobispo de Madrid-Alcalá entre 1892 y 1902 y fundador de la Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa en España, y los ya mencionados Felipe Pedrell y Eustoquio de Uriarte [711]. Un importante aspecto de este movimiento en los años inmediatamente previos al *Motu Proprio* fue su postura generalmente tolerante de una cierta coexistencia entre las antiguas tradiciones musicales que se estaban intentado reavivar y la música sacra contemporánea. Comentaba en este sentido Uriarte [687]:

---

un elocuente resumen de la evolución durante el siglo XX del pensamiento oficial (aunque no libre de disensiones internas) en la Iglesia Católica con respecto a la música religiosa.

«Juzgan con estrecho criterio, se decía allí<sup>451</sup>, los que creen que el canto llano debería ser la música exclusiva del templo. Márquense en buena hora las condiciones á que debe someterse el género religioso; despliéguese en todo esto el rigor posible, que nunca será excesivo; pero no se niegue la entrada al santuario á los que en su lenguaje quieren orar y bendecir a Dios.»

Opiniones similarmente conciliadoras fueron también expuestas en sus escritos de ese momento por el destacado colega y coetáneo de Uriarte, el también religioso Federico Olmeda San José (1865-1909) [712]. Hilarión Eslava habría estado plenamente de acuerdo.

La tolerancia se disipó rápidamente con la muerte de Uriarte en 1900 y la promulgación en 1903 del preceptivo *Motu Proprio*. También contribuyó a este cambio general de actitud el creciente protagonismo de ciertos personajes, la mayoría de los cuales compartían tajantes (aunque no siempre plenamente coincidentes) opiniones sobre el tema de la música religiosa y una más bien escasa predisposición a la benignidad —figuras tales como Luis Villalba Muñoz (1872-1921) y Felipe Pedrell y personas de su entorno como Vicente Ripollés Pérez (1867-1943), Rafael Mitjana y Gordón (1869-1921) y, especialmente, Nemesio Otaño y Eguino (1880-1956). Como se verá más adelante, Eslava se convirtió en objeto de particular desprecio y blanco fácil de este colectivo.

La jerarquía eclesiástica española respondió con relativa prontitud al decreto papal, emitiendo directrices, cartas pastorales y circulares explicativas. Destaca en este sentido el caso de la provincia eclesiástica de Valladolid, la primera en difundir un detallado plan de actuación, documento encomendado por su nuevo arzobispo, José María de Cos, al joven jesuita Nemesio Otaño (en esa época estudiando magisterio en Valladolid) y al Maestro de Capilla de la Catedral vallisoletana, Vicente Goicoechea Errasti (1854-

---

<sup>451</sup> Referencia al Congreso Católico Nacional Español de Madrid de 1889, en donde Uriarte pronunció originalmente estas palabras.

1916). El *Reglamento*<sup>452</sup>, muy loado en círculos eclesiásticos conservadores dentro y fuera de España en el momento de su publicación, ofrecía una interpretación más específica del *Motu Proprio* papal, sentaba las pautas para la preparación y selección de los músicos en las iglesias y creaba Comisiones de Música Sagrada en cada una de las diócesis de la provincia con el propósito de [sic]—

« (...) *censurar y calificar* todas las obras musicales que han de ejecutarse en lo sucesivo en los actos religiosos de esta archidiócesis: *cuidar* de que las composiciones se adapten á las fuerzas y facultades de los ejecutantes: *velar* porque la ejecución no desdiga de la santidad de la casa de Dios y de los sagrados misterios: *vigilar* finalmente por el cumplimiento de las disposiciones eclesiásticas, por la exacta observancia del Código jurídico de Su Santidad Pío X acerca de la música sagrada y de todas las prescripciones del presente Reglamento.»

De acuerdo con el *Reglamento*, las Comisiones podían calificar las obras evaluadas como *aprobadas* (las únicas que se podían interpretar sin restricciones en las funciones litúrgicas), *toleradas* (cuyo uso se permitía bajo ciertas estrictas condiciones y sólo por un plazo limitado de tiempo) o *prohibidas* (todas las demás). Animado por la difusión inicial de su iniciativa vallisoletana y por el poder y la proyección personal que este éxito le proporcionaron<sup>453</sup>, Otaño buscó extender el *Reglamento* al resto del país. A este efecto, organizó en Valladolid el I Congreso Nacional de Música Sagrada en 1907, pero a pesar de sus esfuerzos no logró obtener el consenso necesario entre el clero asistente.

---

<sup>452</sup> Título abreviado con que se conoció el documento *Edicto y reglamentos sobre Música Sagrada promulgados por los Rmos. Prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid*, publicado en 1905 [713].

<sup>453</sup> Otaño parece haberse aplicado con entusiasmo a su trabajo como censor. En una postal fechada en diciembre de 1905 y dirigida a su antiguo maestro y amigo Felipe Pedrell, Otaño comentaba: «(...) Estamos trabajando aquí muy bien en la reforma y con severidad verdadera. La censura, V. se puede imaginar, estando Goicoechea y yo al frente, no cuela ningún gazapo (...) No tenemos poco trabajo en censurar obras. Pero Señor, hay algunos hombres desalmados...» [714], citado también en [715].

El Congreso de Valladolid fue de todas maneras bien recibido, sirviendo de modelo a posteriores congresos en Sevilla (1908), Barcelona (1912), Vitoria (1928) y Madrid (1954)<sup>454</sup>. En los tres primeros y más significativos de estos simposios se consolidó el canto gregoriano en la reconstrucción de Solesmes, se impulsó la revista musical *Música Sacro-Hispana* dirigida por Otaño<sup>455</sup> y se creó la Asociación Cecilianista Española. Esta asociación, establecida en 1912 asimismo a iniciativa de Otaño y presidida inicialmente por Ripollés, Pedrell y el cecilianista Julio Valdés Goicoechea (1877-1958), tenía como función principal controlar la totalidad de la música sacra editada en España de acuerdo con su particular interpretación de las prescripciones del *Motu Proprio* —el mismo objetivo que Otaño no había logrado imponer cinco años antes en Valladolid. Con este propósito se creó un cuerpo de 21 censores seleccionados a nivel nacional. En tan sólo su primer año de esta labor, la Asociación Cecilianista Española clasificó una tercera parte de las 236 obras religiosas presentadas por casas editoriales españolas como «prohibidas». Por fortuna para la música religiosa, esta organización dejó de existir a comienzos de la década de 1920, debido a la falta de apoyo y de medios [715].

El afán censor que dominó la introducción del *Motu Proprio* dio lugar a grandes paradojas, como fue el destierro de los templos católicos españoles de la práctica totalidad de la música religiosa de Johann Sebastian Bach, no sólo por contravenir en gran parte la normativa papal, sino además por la fe luterana del compositor, a pesar de su autoría de numerosas obras para el culto católico, como su magnífica *Misa en Si menor*, BWV 232<sup>456</sup>. En el congreso de Barcelona de

---

<sup>454</sup> Para un tratamiento en profundidad de los Congresos Nacionales de Música Sagrada y su impacto véanse, por ejemplo, [715]-[718].

<sup>455</sup> Esta revista nació como continuación del *Boletín* que se emitió como medio propagandístico del Congreso de Valladolid, y se publicó entre 1907 y 1923. Sirvió como órgano difusor de los Congresos de Sevilla y Barcelona y como tribuna para las voces más exaltadas del *Motu Proprio*, sobre todo la de su redactor-en-jefe.

<sup>456</sup> Esta grandiosa obra, por cierto, una *Missa tota* en latín de casi de dos horas de duración compuesta por Bach entre 1733 y 1749, habría sido una composición absolutamente anatemizada de acuerdo con las pautas del



1912, el organista barcelonés Vicente Gibert (Vicenç Maria de Gibert i Serra, 1879-1939) hizo una encendida defensa de la música orgánica y coral de Bach, contando con el entusiasta apoyo de Lluís Millet i Pagès (1867-1941), fundador del *Orfeó Català* y notable promotor en España de la música del gran maestro de Eisenach. De poco sirvió. Contestando indirectamente a la ponencia de Gibert, Otaño y Pedrell no dudaron en sus respectivos discursos en minusvalorar el legado de Bach frente al ideario de Richard Wagner, la totalidad de cuya obra, exclamaba Pedrell en una desconcertante aseveración «no se origina de otro arte que del polifónico desdoblado del canto gregoriano»<sup>457</sup>. Gibert, Millet y muchos otros tendrían que esperar hasta el Congreso de Vitoria de 1928 para ver incluida en las actas del certamen una referencia a J.S. Bach «como modelo de estudio de estilo orgánico y base técnica», pero aún entonces sin mención alguna de su música coral [719][720].

La puesta en vigor de las directrices papales y sinodales en España fue un proceso lento y desigual. Tuvo un mayor efecto en las catedrales de la actual Comunidad de Castilla-León y en ciudades como Bilbao, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca. Más allá de las grandes catedrales o de ciudades con una tradición coral establecida, muchas de las directrices fueron en la práctica diluidas o ignoradas. Los motivos son

---

*Motu Proprio*, entre otras razones por su género fugado, su uso de instrumentos, algunos de ellos fragorosos (trompetas naturales) y de percusión (timpani), y hasta un clavecín, así como la interposición de solos instrumentales y vocales.

<sup>457</sup> Cita textual en [719], pág. 211. Aunque algunas de sus óperas poseen un innegable y marcado simbolismo religioso, o por lo menos espiritual, Richard Wagner no compuso *ninguna* obra sacra digna de consideración, ni demostró ser creyente, ni menos aún, católico, ni su estilo musical puede calificarse en lo más mínimo de «polifónico» en el sentido de la polifonía clásica. Sorprende, por tanto, la admiración que algunos de los más exaltados defensores de la ortodoxia católica del *Motu Proprio* abiertamente profesaban por este compositor y, más aún, el que no dudaran en frecuentemente traer su nombre a colación como modelo musical o filosófico a emular en el contexto del decreto papal. Y no era por falta de conocimiento: Famoso (y controvertido) ya en vida, Wagner había fallecido en 1883 y en 1912 existían numerosas biografías publicadas sobre su persona; dos de ellas como mínimo editadas ya en España.

fáciles de comprender: La falta de clero y de músicos suficientemente capacitados en el canto gregoriano (y no se hable ya del polifonismo renacentista), la amenaza de desaparición de tradiciones populares profundamente enraizadas, como por ejemplo, misas con instrumentos tradicionales o el canto en lengua vernácula en ciertas festividades como Navidad y, finalmente, la pérdida de ingresos para un gran número de músicos necesitados de las ganancias que les proporcionaba su participación en el culto –devengos invariablemente escasos pero por lo menos con los que casi siempre podían contar [711][721].

Con respecto a esto último, merece la pena hacer aquí una coda o un paréntesis ligero de tono y (con perdón por anticipado al lector) algo guasón, obsequio de la pluma del músico, escritor y humorista madrileño Juan Pérez Zúñiga (1860-1938), con su graciosa silva sobre el *Motu Proprio* (incluida una alusión a la música de Eslava) de su obra *Coplas de Sacristía* (1921), titulada «La solfa en el templo» [722]:

Según, caro lector, hace ya tiempo  
    dispuso el Padre Santo,  
y se hizo circular profusamente  
    por todos los prelados,  
debe sólo admitirse en las iglesias  
    el canto gregoriano  
(que no es el de Gregoria, la cambiante,  
    como cree cierto ganso),  
proponiéndose el Papa con tal orden  
    suprimir lo profano  
de esas misas y de esos funerales  
    que hay de gran espectáculo.  
Hay cada *Tantum ergo* con honores  
    de pieza de teatro,  
y cada garrotín hecho motete,  
    que si los pobres santos  
no rompen a bailar cuando los oyen,  
    es porque son muy cautos  
y miran dónde están y se *comprimen*  
    por no dar un escándalo.  
De instrumentos, el Papa no consiente  
    más que el órgano, y ¡claro!  
no quiere timbaleros epilépticos,  
    trompas ni contrabajos.

No se debe cantar en las iglesias  
    (añade el Padre Santo),  
más que en lengua latina, lo cual tiene  
    (si yo no estoy chiflado)  
la indudable ventaja, para gozos,  
    letanías y salmos,  
de que no los entienden los cantantes  
    ni el pueblo soberano.  
Dispone que las partes de la misa,  
    de los *Kiries* al *Agnus*,  
conserven unidad. Y se comprende;  
    porque tocar el *Sanctus*  
de Eslava y el *Gloria* de Mateos  
    y el *Credo* de Manzano,  
es llevar frac azul, chaleco verde  
    y pantalón morado.  
No permite tampoco, el respetable  
    Pontífice romano  
los textos alterar que la liturgia  
    ya tiene señalados;  
porque hacer, verbigracia, capirotes  
    y mangas de los salmos  
de David, sin contar con el permiso  
    del autor, no es sensato.  
No permite los solos en las obras;  
    y es lástima, ¡canariol,  
porque a veces más vale cantar solos ...  
    que mal acompañados.  
No tolera que canten señoritas  
    en el templo sagrado,  
porque ponen al prójimo los dientes  
    inmensamente largos.  
Sólo pueden las monjas *gangosistas*  
    cantar en los santuarios,  
porque no son mujeres, y a los hombres  
    no inflaman con su canto.  
Se previene, además, por el Pontífice  
    que los músicos machos  
han de ser de sanísimas costumbres,  
    y está muy bien pensado,  
pues salir de una tasca o de un garito  
    o de un hogar *non sancto*  
para ir a ejecutar el *Pange lingua...*  
    no es bueno, que digamos.

Fagotistas, cantantes y cantores  
 aunque tengan más vástagos  
 que Pidal irán siempre de sotana  
 y roquete a los actos  
 que reclamen su artística presencia  
 en el templo, y es claro  
 que aunque no se consigna tal detalle,  
 tendrán que ir afeitados,  
 pues la sobrepelliz y las patillas  
 a cualquier ciudadano  
 le caerían, por muy tenor que fuese,  
 como a un Cristo un cigarro.  
 No podrá usarse el redoblante en misas  
 de comunión. En cambio,  
 tampoco podrá usarse la bandurria  
 en los responsos ... Y hago  
 punto final con esto. ¿A qué añadirte  
 que el órgano eclesiástico,  
 toda vez que jamás sale del templo  
 debe estar bien *templado*?  
 Lo que siento en el alma es que estas cosas  
 que impuso el Padre Santo  
 perjudiquen a muchos que componen,  
 o rascan con el arco,  
 o vocean, o soplan, o percuten;  
 porque me son simpáticos  
 como amigos y amables compañeros  
 desde hace muchos años,  
 pues no sé si sabrás que en las iglesias  
 el violín he tocado  
 mucho antes de tocar en las revistas  
 el violón literario.

### Las primeras andanadas: Luis Villalba, Felipe Pedrell y Nemesio Otaño

El olvido y los juicios frecuentemente adversos a los que se enfrenta hoy la figura de Hilarión Eslava se pueden atribuir a múltiples factores, pero ninguno alcanza en magnitud o en malicia los pertinaces intentos a lo largo de la primera mitad del siglo XX de desfigurar y restar valor a la imagen y a la relevancia de la obra del maestro navarro. De hecho, no sería exageración afirmar que pocas personalidades de la cultura española en tiempos recientes han sido objeto de una campaña tan vejatoria, intensa y prolongada como la que tuvo lugar en contra de Eslava a partir de 1903. La campaña se centró en su producción sacra bajo el oportuno amparo del

*Motu Proprio*, pero no se abstuvo de atacarlo también en los demás aspectos de su obra. Para los protagonistas de esta cruzada, Eslava simbolizaba todos los males de los que había adolecido la música española de los dos siglos precedentes y por consiguiente consideraban imperativo arrancar este patrimonio musical de raíz y desterrarlo a una permanente oscuridad. En este afán iconoclasta se vieron indudablemente además envueltas idiosincrasias y manifiestas ambiciones personales [723].

Hasta la emisión del *Motu Proprio*, incluso en las críticas menos favorables, la persona y el legado de Eslava, habían sido en general tratados en España con respeto e incluso hasta con una cierta reverencia, especialmente por la generación que se había formado musicalmente en vida del maestro. Por ejemplo, en 1881, en los previamente descritos apuntes sobre la ópera española de Antonio Peña y Goñi [22], su autor había criticado con bastante dureza la producción lírica de Eslava, pero en el mismo ensayo no dudaba en valorar el conjunto de su obra en términos positivos y, a nivel personal, se refería a Hilarión con un obvio y sincero afecto. El mismo Felipe Pedrell que tan ferozmente atacaría pocos años después a Eslava, le dedicaba al maestro en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles* de 1897 [489] nada menos que ocho elogiosas páginas copiadas de escritos de José María Esperanza y Sola y de Xavier van Elewyck, añadiendo tan sólo algunos juicios moderadamente adversos en anotaciones y en su prefacio a esta publicación.

Con la llegada del nuevo siglo, sin embargo, cambiaron las actitudes. Una de las primeras descargas en contra de Eslava partió en 1906 de la pluma del fraile agustino y uno de los máximos propagandistas del *Motu Proprio*, Luis Villalba<sup>458</sup>, en forma de un ramplón y divagatorio ensayo supuestamente

---

<sup>458</sup> Luis Villalba Muñoz nació en Valladolid en 1872 e ingresó en la orden agustina en 1889. Estudió piano con José Tragó y Arana (1857-1934) y composición con Felipe Pedrell. Obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid y fue Maestro de Capilla del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial entre 1898 y 1916. Como la mayoría de sus más destacados contemporáneos, un más polémico que brillante Villalba fue editor, ensayista, historiador, crítico, compositor y musicólogo de cierta influencia. Falleció en Madrid en 1921.

sobre el tema del género lírico en España pero en realidad una confusa embestida contra la práctica totalidad de la música española del siglo XIX, acusada y convicta, según él, de no ser más que una mera esclava de la «*romanza italiana*». En este ensayo en múltiples entregas publicado en la revista de los Padres Agustinos de El Escorial, *La Ciudad de Dios* (revista que él mismo dirigió), no hubo apenas supervivientes; no se salvaron ni Arrieta, ni Barbieri, ni Gaztambide, ni muchos otros, identificados o no, pero Eslava recibió de manos de Villalba un tratamiento particularmente prolijo y mordaz. Villalba al parecer desconocía la existencia de las tres óperas de Eslava, pero en su escrito se muestra obsesionado por un ejemplo del «servil italianismo» de este compositor: una obra que él clasifica como “romanza” con el título de [sic] «*La inocente tortorella*»<sup>459</sup>, que juzga así [724]:

«(...) fruto indudable de sus mocedades y un calco servil de las melodías que los compositores italianos servían á pasto en óperas ó en romanzas de salón, es una juececilla que en floreos, adornos y fermatas deja muy atrás á lo de peor gusto que se había compuesto, y no desmiente su origen artístico (...)»

Proseguía Villalba su *entrada a degüello* haciendo mención de algunas obras de Eslava, concluyendo con una arrasadora crítica de sus *Paráfrasis de las Cantigas de Alfonso X* en la que además ponía en tela de juicio los conocimientos musicales del compositor [724]:

«(...) Eslava vivió en época en que el significado estético de la tonalidad gregoriana no se comprendía, y músico de su tiempo, destruyó al variarla la tonalidad de las cantigas. Parafrasea, además, con muy poco sentido artístico la melodía, al adornarla con dibujos callejeros,

---

<sup>459</sup> Existe una *canzoneta* para tiple en el segundo acto de la ópera de Eslava *La tregua di Ptolemaide* con el título de «*Innocente tortorella*» (It., «Inocente tortolita», CPE-130/12) de la que sólo se ha conservado una reducción para voz y piano en una partitura de apenas dos páginas, posiblemente un pequeño guiño musical de Eslava a George Frideric Händel, o a Vincenzo Bellini en su ópera *La sonnambula*. Aunque Villalba hubiera tenido en sus manos esta pieza, habría sido difícil (y patentemente injusto) formar a partir de ella una opinión sobre la totalidad de la producción lírica de Eslava, un legado que evidentemente Villalba desconocía.

con bocaditos de sabor murguista triviales y chabacanos hasta la saciedad.»

En 1908, Felipe Pedrell incluía en una lujosa edición patrocinada oficialmente por la Diputación de Barcelona del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* despiadados e indecorosos comentarios sobre Eslava como tratadista y musicólogo<sup>460</sup>, contribuyendo a una intensa campaña de difamación en contra de Eslava que se vería pronto reforzada por varios de sus más próximos correligionarios, especialmente Nemesio Otaño y Vicente Ripollés. Como ya se ha comentado, la motivación de esta actitud hay que buscarla en parte en una concepción de Eslava como figura emblemática de la música española del siglo XIX en el contexto de la implantación del *Motu Proprio*. Más significativamente en el caso particular de Pedrell, esta conducta además obedecía a un patrón de ninguneo o de abuso generalizado con que este personaje trataba a figuras que de algún modo pudieran competir con una imagen propia que él y sus seguidores habían cultivado de primera y máxima eminencia en la musicología y en la ópera españolas. Así pues, Hilarión Eslava no fue su único blanco; Tomás Bretón<sup>461</sup>, Antonio Peña y Goñi<sup>462</sup>, Guillermo Morphy<sup>463</sup>, colegas,

---

<sup>460</sup> Algunos de estos comentarios fueron citados en el Capítulo IX.

<sup>461</sup> Tomás Bretón era en esos momentos junto con Ruperto Chapí el más destacado compositor lírico en España y la figura de mayor prominencia en el perenne debate sobre la difusa y controvertida noción de la ópera española, papel este último que Pedrell le llevaba disputando desde 1889 con una pueril e incontinida rabia. Precisamente, el subido tono de unas acerbas críticas de Pedrell redactadas con ocasión del estreno de la ópera de Bretón con temática catalana, *Garín*, en 1891 condujo a la dimisión de Pedrell como cronista musical del *Diario de Barcelona* [725].

<sup>462</sup> La tendencia de Pedrell a la autopromoción a expensas de otros dio lugar a una agria polémica en 1895 con Peña y Goñi reflejada en el memorable artículo de este último aparecido en el periódico madrileño *La Época* con el incisivo título de «Cuatro soldados y un cabo» [726][727].

<sup>463</sup> La igualmente intensa polémica de Pedrell con Morphy tuvo que ver con la apropiación y las críticas de Pedrell y de su incondicional discípulo Rafael Mitjana al trabajo de investigación de Morphy sobre la vihuela española (instrumento arcaico de cuerda pulsada, parecido a la guitarra) en la España del siglo XVI. Morphy había buscado desde un principio una

discípulos y editores, y hasta un «inculto público», entre otros, se encontraron igualmente en sus momentos en el punto de mira de la mordaz escopeta retórica pedrelliana. Como reconocía con cierta delicadeza el autor de un reciente estudio sobre la obra de Pedrell [729]—

«(...) *la modèstia no fou mai precisament una de les virtuts que va distingir especialment el mestre.*»<sup>464</sup>

Más directo todavía fue el coetáneo de Pedrell (y, como ya se ha visto, similarmente cáustico crítico) Luis Villalba quien, en 1922, en una biografía póstuma de Pedrell en la que se alternan insinceros elogios con comentarios rayanos en la ignominia, describe a al ya anciano maestro con duras pero en este caso bastante certeras palabras [730]:

«(...) aparece en estos libros <sup>465</sup> una acometividad agresiva y pendenciera de que no se ha sabido separar Pedrell en ninguna tarea investigadora difícil, una acritud desdeñosa y despreciativa que le puede y fuerza a tratar altaneramente y sin consideración a cuantos antes que él o a la vez que él han tratado algún asunto, y a enredarse en riñas avinagradas que embrollan la cuestión y de las que con alguna frecuencia no sabe salir

---

colaboración con Pedrell, que éste rehusó, a pesar de la recomendación que su amigo Barbieri le había hecho particularmente en enero de 1893 [274]. La creciente animosidad entre Morphy y Pedrell desembocó en un desagradable encuentro personal en 1895, descrito por Pedrell en una de sus autobiografías con su habitual insolencia [726]. Ya fallecido Morphy, y con ocasión de la edición póstuma en 1902 de su tratado *Les Luthistes espagnols du XVIIe siècle* [728], Mitjana y Pedrell publicaron sendos artículos en la prensa en los que desacreditaban el trabajo de Morphy, dañando la reputación del indefenso autor como musicólogo, un daño que perduraría, como en el caso de Eslava, hasta muchas décadas después. Para un tratamiento más detallado de este episodio, véase el Capítulo XVI en la biografía de Beatriz García Álvarez de la Villa sobre Guillermo Morphy [664].

<sup>464</sup> El comentario (en catalán) no requiere traducción.

<sup>465</sup> Villalba parece referirse aquí al ya mencionado *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Pedrell, el cual, como varias otras publicaciones de este autor anteriores al cambio de siglo, fue un fracaso comercial y motivo de humillación personal. El *Diccionario*, organizado alfabéticamente y vendido por entregas, no alcanzó más allá de la letra 'G'.



airosamente ni con esclarecimiento de la verdad superiores a los de aquellos a quienes araña, lo cual unido a la manera de dar como investigaciones propias y de primera mano desvirtua a veces su labor. Desde entonces descubre en efecto Pedrell la manía agresiva y pendenciera, con cierta altanería desdeñosa y punzante, mas el vocabulario *[sic]* chocarrero consiguiente y la debilidad de dar a entender erudición de primera mano o investigación propia, condiciones realmente que no avaloran la labor, antes bien embrollan la exposición y no sirven para levantar el mérito objetivo ni personal de la misma.»

A estas tendencias se sumó tras la muerte de Pedrell una extensa hagiografía que persistió en minusvalorar o ignorar la práctica totalidad de la actividad en pro de la ópera nacional y el desarrollo de la musicología llevada a cabo en la España del siglo XIX con anterioridad a él, reforzando de este modo el mito de un Pedrell revolucionario y singularmente aperturista. A modo de ilustración, en 1941, el conocido musicólogo y discípulo de Pedrell, Higinio Anglés (Higini Anglès i Pàmies, 1888-1969) afirmaba sin la más mínima matización o aparente rubor que «lo que debe España al maestro Pedrell» puede sintetizarse en los siguientes axiomas: Pedrell fue (a) el creador de la musicología española moderna; (b) el editor de las obras maestras de la música clásica española; (c) el revalorizador de la canción popular española; y (d) el precursor de la ópera nacional española<sup>466</sup>. Ninguna de estas tajantes afirmaciones, ni en la actualidad ni incluso en vida de Pedrell, podría juzgarse objetivamente como cierta. Y del mismo modo, continuó asimismo la pertinaz y arbitraria caracterización del legado de Eslava en

---

<sup>466</sup> Cita adaptada de la ponencia de Juan José Carreras sobre el legado de Pedrell en [731] y, en concreto, su referencia al catálogo preparado por Higinio Anglés para la exposición histórica celebrada del 18 mayo al 25 junio de 1941 en conmemoración del primer centenario del nacimiento de Felipe Pedrell; catálogo publicado por la Diputación provincial de Barcelona.

términos peyorativos hasta alcanzada la segunda mitad del siglo XX<sup>467</sup>.

Antes de proseguir con los detalles de esta historia, conviene detenerse en la figura de otro de sus protagonistas más notorios: el jesuita Nemesio Otaño, para quien Eslava y, sobre todo, su *Miserere* sevillano se iban a convertir en una obsesión personal que abarcaría 40 años de su vida<sup>468</sup>.

---

<sup>467</sup> Así, por ejemplo, aún en 1954, en su *Diccionario de la Música Labor* [732], Anglés aplicaba a la música y al legado pedagógico de Eslava los recurrentes y trillados clichés de teatralidad, italianismo y escaso valor técnico como compositor, falta de religiosidad en su música sacra (sin apenas conocerla) y un «espíritu regresivo y utilitario» en su docencia y tratadística, aunque reconociendo el mérito de su faceta musicológica.

<sup>468</sup> Nemesio Otaño Eguino, editor, ensayista, musicólogo, director coral, organista y compositor vasco, fue uno de los más exaltados prosélitos en España de los preceptos del *Motu Proprio* de Pío X. Nacido en 1880 en la localidad guipuzcoana de Azcoitia / Azkoitia, Otaño demostró desde su niñez una notable afición musical, pero no realizó estudios formales de música. A los 15 años, Otaño inició el Noviciado (primer paso en su formación como jesuita) en el seminario de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa). Durante su estancia en el Colegio de San José de Valladolid entre 1904 y 1907, Otaño estudió armonía, composición e instrumentación con Vicente Goicoechea, y recibió asimismo instrucción en contrapunto, piano, polifonía religiosa y canto gregoriano. Tras la celebración del primer Congreso Nacional de Música Sagrada de Valladolid en 1907, que él mismo impulsó, Otaño fundó la revista *Música Sacro-Hispana* (1907-1923), órgano semioficial del *Motu Proprio* en España y revista a la que además contribuyó asiduamente. Durante su destino entre 1910 y 1919 en la Universidad Pontificia de Comillas (Comunidad Autónoma de Cantabria), Otaño se dedicó más plenamente a la composición, actividad que ejerció con debatible éxito, y creó allí una destacada *Schola Cantorum*. Tras la disolución en 1932 de la Compañía de Jesús en España por el gobierno de la Segunda República, Otaño se refugió en su Azcoitia natal, aunque no sin antes tomar parte activa en ciertas delicadas gestiones de las que se hablará aquí más adelante. Acabada la Guerra Civil (1936-39), Otaño colaboró con el régimen franquista en diversos proyectos relacionados con la música y la política musical, ocupando el puesto de director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid entre 1940 y 1951. Falleció en San Sebastián en 1956. Para más información sobre diversos aspectos y perspectivas sobre la vida, personalidad y obra de Nemesio Otaño, véanse [723] y [733]-[736].

La cruzada personal de Nemesio Otaño en pro del *Motu Proprio* coincidió prácticamente con su llegada a Valladolid en 1904, destino que había solicitado para su Magisterio<sup>469</sup> con el propósito de estudiar música. Ya entonces se comenzaban a atisbar los rasgos más notables de su personalidad, descritos recientemente por el investigador Albano García Sánchez como «su fuerte carácter, su marcado afán de protagonismo y su falsa modestia», defectos que compensaba con un cierto «don de gentes» y capacidad de sugestión, todo ello aplicado a sus actitudes conservadoras y antiliberales y a su apasionado activismo con respecto al decreto papal [735].

Los primeros escarceos públicos de Otaño en el tema de la reforma de la música religiosa consistieron en una serie de discursos de divulgación sobre la normativa del *Motu Proprio* realizados en el Colegio de San José de Valladolid y presididos por el arzobispo monseñor Cos, coincidiendo con el desarrollo junto con su maestro Vicente Goicoechea del citado *Reglamento* en 1907 [736]. Ese mismo año, Otaño entró también en una polémica con su colega Federico Olmeda sobre el canto gregoriano, reflejo de las divergentes posturas de Mocquereau y Pothier con respecto a notación e interpretación, y estando ya próxima la *Editio Vaticana* del *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ*. Se debatió también con Olmeda sobre el uso de música instrumental en los templos, práctica que Otaño categóricamente calificaba en su crítica como innecesario «fausto y estrépito» y fundamentalmente «antilitúrgica» [737]. Como observación general a este respecto y desde una perspectiva actual, sorprende el grado de influencia ejercido en esos momentos por un joven Otaño, a sus 25 años escasos y con un talento y una formación y experiencia musical ciertamente limitados; testimonio quizá de su capacidad de autopromoción y de una enorme confianza en sí mismo, ambas unidas al don de la oportunidad.

---

<sup>469</sup> Etapa de formación en la orden jesuita anterior a la ordenación sacerdotal, considerada el primer destino apostólico y generalmente con una duración de alrededor de dos años. A los participantes en el Magisterio se les conoce como *maestrillos*. En el caso de Otaño, esta fase de su preparación religiosa duró tres años.

Aunque en realidad no fue maestro suyo, Pedrell constituyó para Otaño una figura muy próxima y admirada. Pedrell y Otaño mantuvieron una afectuosa relación que se vio reflejada en su abundante intercambio epistolar y en el trato de «*querido maestro*» que usualmente hacía Otaño de su mentor en sus misivas, y de «*alter ego*» que le devolvía Pedrell [714]. La relación comenzó hacia 1904, facilitada en su inicio quizá por monseñor Cos (conocido de ambos) e impulsada por un carácter similar y unos idearios con muchos puntos en común, incluyendo sus cáusticas opiniones sobre Hilarión Eslava. Al igual que muchos de sus correligionarios, Otaño y Pedrell compartían una visión sobre la adopción en España de las directrices vaticanas en términos de una desigual contienda en contra de un oscurantismo poderoso y osificado, pero se les escapaba la obvia ironía de que lo que el *Motu Proprio* se proponía hacer era precisamente imponer una regresión en la música litúrgica hacia un desvanecido pasado y a un destierro de los templos de más de dos siglos de evolución musical.

El «tema Eslava» parece haber surgido al poco de iniciar Otaño y Pedrell su correspondencia. A una pregunta quizás algo tendenciosa de Otaño acerca de su opinión sobre Eslava y el *Motu Proprio*, le contestaba de este modo Pedrell [738]:

«¿Qué obras del M<sup>o</sup> Eslava admito según las disposiciones eclesiásticas? Casi ninguna: soy absoluto en estas cuestiones: lo que no vale, musicalmente hablando, no es digno de la casa de Dios. En época de Eslava los tiempos estaban duros todavía, es verdad; sin embargo, pudo hacer y no hizo. Como compositor fue *traduttore*, *traditore* y aun *trucidatore* de textos musicales y latinos. Debía pegarse fuego à aquellos volúmenes de su *Lyra Hispana* [*sic*] y al título mismo profano de *Lyra* (...)»<sup>470</sup>

---

<sup>470</sup> «*Traduttore, traditore*» («Traductor, traidor») es una vieja expresión italiana que evoca la dificultad de captar en cualquier traducción o paráfrasis literaria el espíritu con que el autor dotó a su obra, o expresar en una lengua diferente giros y vocablos con connotaciones culturales únicas en la lengua original. Aquí Pedrell acusa a Eslava no sólo de no ser más que un mero imitador, sino además de ser deficiente hasta en la imitación, al añadir Pedrell a este proverbio el todavía más desdeñoso calificativo de «*trucidatore*» («asesino», en italiano) en referencia a su

Pedrell de este modo atacaba con su acostumbrada desproporción tanto la obra compositiva de Eslava como su labor musicológica. Y sin embargo, en el momento de hacer este comentario, habría conocido muy poco o nada de Eslava-compositor, con cuyo legado a lo sumo habría entrado en contacto sólo superficialmente durante su breve estancia en Madrid entre 1891 y 1904 o, con bastante menos probabilidad, en Barcelona, en donde la música de Eslava era raramente interpretada<sup>471</sup>.

Curiosamente, se da la circunstancia de que Pedrell había intentado años atrás cultivar el género sacro, en un estilo que el musicólogo José López Calo ha calificado por su factura e instrumentación de «*eslaviano*» [692]. Décadas después, y ya en su madurez, en un fácil y conveniente *pentimento* musical, Pedrell declaraba con respecto a la mayoría de sus propias obras religiosas, por entonces ya olvidadas y obviamente de escasa consecuencia [725]—

---

predecesor. La respuesta de Pedrell aquí citada fue publicada por Otaño en 1910 en su revista *Música Sacro-Hispana*, formando parte de una de sus más ardientes filípicas en contra de Eslava. El intercambio epistolar habría tenido lugar con algunos años de anterioridad a 1909, a juzgar por una carta de Otaño a su «maestro» con fecha de 5 de diciembre de 1909 en la que le pedía «su autorización para publicar una carta suya de hacen años en que me decía V. su parecer sobre ese personaje en la gráfica que V. suele» [714]. Las palabras de Pedrell aparecían al comienzo del artículo en la *Música Sacro-Hispana*, precedidas por dos párrafos en los que Otaño se deshacía en encomios sobre su «maestro», añadiendo sin fundamento alguno que Pedrell conocía la obra de Eslava «a fondo» [738].

<sup>471</sup> Esta afirmación se basa parcialmente en un estudio de la prensa histórica española de la primera mitad del siglo XX disponible en mayo de 2024 en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, con la programación de música sacra de Eslava como tema de búsqueda. Por otra parte, este autor no ha encontrado evidencia alguna de que Pedrell hubiera jamás puesto los pies en Sevilla, en donde le habría sido relativamente fácil escuchar, si no el *Miserere*, por lo menos algo más de la música de Eslava, o acceder a buena parte de su producción de música religiosa, conservada en el archivo catedralicio, así como conocer de primera mano la opinión de los sevillanos sobre «su» maestro. A este tema se volverá en el próximo apartado.

«(...) son obras de cierto carácter religioso, un tanto dramatizado (*que*) hoy rechazaría (y de hecho rechazo sin remisión), porque habiendo predicado, después de aquella fecha, en pro de la rehabilitación y enaltecimiento de la música verdaderamente litúrgica, tanto antigua como moderna, me hallaría en contradicción conmigo mismo y la dignificación que reclama el cultivo de esta manifestación de arte, la más sublime por excelencia, tanto por lo que atañe á la dignidad del arte cuanto por lo que reclama la liturgia.»

Pedrell se daba, pues, por confesado y absuelto de sus pecados de juventud y, habiéndose liberado del lastre de su propio pasado, se autorizaba retroactivamente en sus ataques a aquellos compositores de música religiosa anteriores al *Motu Proprio* cuyas obras el maestro tortosino habría considerado fuera de las sabias prescripciones papales. En un toque de no poca ironía, la brevísima carrera de Pedrell como maestro de capilla en 1883, en la parroquia barcelonesa de Santa Ana, había dado al traste al mes escaso de su nombramiento, con su dimisión (anticipándose a un despido fulminante), precisamente por ejecutar música que sería declarada proscrita años después por el *Motu Proprio* [692][725].

En junio de 1908, un Otaño que buscaba darse a conocer como ilustrado organista le escribía a su amigo Pedrell solicitando consejo sobre su idea de publicar una [*sic*] «anthologia organaria moderna española por el estilo de *L'Organista italiano* de la edición Capra»<sup>472</sup>. Otaño añadía en su misiva que sin el nombre de Pedrell, esta obra «tendría poco valor», por lo que le pedía a su mentor «un prelude, una *fughetta*...» de «100 compases bien nutridos, bien artísticos» con que adornar el tratado [714]. La obra fue publicada al año siguiente con el título de *Antología Moderna Orgánica Española*, con el hábil toque de *marketing* de una dedicatoria nada menos que al Papa Pío X. Pedrell no contribuyó por fin a esta colección<sup>473</sup>, pero puede haberle recordado a Otaño

---

<sup>472</sup> Otaño se refiere aquí a una antología orgánica italiana editada en Turín por el impresor Marcello Capra [739].

<sup>473</sup> Pedrell había publicado ese mismo año su propia antología dedicada a la música de órgano de los siglos XVI al XVIII.

sobre la existencia de (o por lo menos, la conveniencia de mencionar) el *Museo Orgánico Español* de Eslava, porque en el prólogo Otaño hace referencia a esta obra, ocasión que naturalmente no puede dejar pasar sin comparar con una cierta inmodestia las dos antologías y sin dar su opinión sobre el estado de la música de órgano en España, mucho mejor —según él— de lo que estaba en tiempos de Eslava [740]:

«En primer lugar, la oportunidad de esta colección puede palparse teniendo en cuenta que es la primera que sale en esta forma desde 1856<sup>474</sup> en que Eslava publicó su *Museo Orgánico Español*. La comparación de aquella obra (laudable solo porque representa un feliz conato) con la presente, puede dar lugar a consoladoras reflexiones. Luego se echará de ver que no en vano ha pasado medio siglo y que la generación actual respira un ambiente mas puro y artístico que la pasada. Esta mirada retrospectiva señalará por consiguiente la existencia de tiempos borrascosos, que pasaron como una tempestad en el periodo mas infortunado de nuestra historia artística.»

La *Antología* de Otaño, a diferencia del exhaustivo trabajo de Eslava, es principalmente una desordenada colección de obras de algunos de sus coetáneos (incluida una suya propia) carente de notas explicativas, salvo un breve y poco original prólogo y unas escuetas reseñas biográficas de los compositores. Además de las 29 composiciones de sus contemporáneos seleccionadas por Otaño, el autor provee un breve apéndice consistente en cuatro obras de compositores de órgano del siglo XIX, surtido que queda limitado a Hilarión Eslava, a dos de sus discípulos, Ambrosio de Arriola y Felipe Gorriti, y al alumno de este último, Victoriano de Balerdi (1879-1903), todo ello encabezado con la repetitiva aclaración de que «(...) ese apéndice es una alta lección de historia y un argumento consolador para los autores modernos.»

La reseña que ofrece Otaño en esta publicación sobre Eslava incluye un lacónico reconocimiento de la incansable labor restauradora de Eslava, reconocimiento que a continuación

---

<sup>474</sup> El *Museo Orgánico* de Eslava fue publicado entre 1853 y 1864.

echa a tierra con una más extensa y corrosiva crítica y que corona con una mendaz afirmación [740]:

«Conocidos son los miserables tiempos que corrieron para el arte español en vida de Eslava; por eso aquella decadencia fatal y aquel gusto depravado influyeron notablemente en las innumerables obras del Maestro, que, con todo, se levantan sobre todas las de sus contemporáneos y se distinguen entre todas a primera vista. No es posible admitir hoy indistintamente las composiciones de Eslava, y contadas son las que pueden señalarse como modelos de dignidad y gravedad religiosa. El mismo Maestro confesaba que no podía sustraerse a la influencia de su época.»

Y por si su opinión no quedaba del todo clara, apostillaba Otaño [740]:

«Del *Museo Orgánico* hemos entresacado la obra incluida en este apéndice. En esta colección de Eslava, verdadero monumento de nuestra decadencia, puede observarse la cultura de nuestros mas renombrados organistas del siglo pasado y la absoluta falta de conocimientos del género religioso orgánico que revelan aquellas páginas.»

#### El caso del *Miserere* de Eslava en Sevilla y la aplicación del *Motu Proprio* (1903-1910)

Si había un elemento de la liturgia de Semana Santa que a los más ardientes prosélitos del *Motu Proprio* en España se les quedaba especialmente atravesado, era la interpretación del *Miserere* con coros e instrumentos en un estilo «moderno» y, como ejemplo más extremo, el *Gran Miserere* de Hilarión Eslava que desde 1835-1837 se cantaba cada año con enorme expectación y asistencia de público en la Catedral de Sevilla. Eslava tuvo la mala fortuna de que, en 1871-1875, para salvar la tradición en la capital hispalense, se entroncaran el poder político de la ciudad y los intereses del Teatro de San Fernando, convirtiendo esta obra en un gran espectáculo público y confiriéndole una reputación de la que desde entonces no se ha podido zafar. Así pues, esta tradición y, por ende, su compositor, se convirtieron en máximos paradigmas de lo que, para muchos, en palabras de Pedrell, «no es digno en la casa de Dios» y de un viejo orden que la



ortodoxia del *Motu Proprio* consideraba imprescindible derribar.

El rito del *Miserere* (Salmo 50; 51 en la numeración hebrea) como salmo cantado parece haber empezado a cobrar popularidad en España en el siglo XVI, adoptando en ese inicio la forma polifónica coral del momento [741]. La primera versión con intervención de instrumentos de la que hay constancia —todavía encajando dentro de la polifonía clásica— podría ser la del maestro de la capilla real de los Habsburgo, el conquense Carlos Patiño<sup>475</sup> (1600-1675), obra de la que se ha conservado una copia manuscrita en la catedral de Santiago de Compostela con fecha de 1658. De pocos años después datan varios *Misereres* del Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia, Miguel de Irizar y Domenzain (ca. 1635-1684). La popularidad de los *grandes Misereres* con crecientes recursos instrumentales se propagó con rapidez por toda España a lo largo del siglo XVIII [742]. A la llegada de Eslava a Sevilla existía ya, pues, un vasto repertorio en este formato, y su uso había pasado a convertirse en habitual y hasta objeto de presunción en las más importantes catedrales españolas.

Con respecto al canto del *Miserere*, el *Motu Proprio* papal no proporcionaba instrucciones precisas, pero daba a entender que el canto gregoriano era, por defecto, la forma a seguir en *todos* los salmos. Permitía, como opción, versiones «enteramente en música», siempre que se mantuviera un aspecto de salmodia, esto es, con los cantores alternándose unos a otros y declaraba «para siempre excluidos y prohibidos los salmos llamados de concierto» [700]. El *Reglamento* de la provincia eclesiástica de Valladolid de 1905, en cuya redacción había participado activamente Nemesio Otaño, añadía como criterio de censura [713]:

«Por apartarse de estas normas deberán eliminarse tantas composiciones que, con el título de religiosas, han venido ejecutándose en todo el siglo pasado y aún hoy día se consideran como piezas obligadas del repertorio moderno; composiciones, algunas de ellas de

---

<sup>475</sup> Se da la circunstancia de que Patiño cantó como mozo de coro en la catedral de Sevilla y estudió música con el maestro sevillano Alonso Lobo, comenzando también en la capital hispalense su carrera profesional.

no escaso mérito técnicamente consideradas, pero que lejos de aproximarse al soberano modelo señalado por Su Santidad, contienen ecos profanos, reminiscencias de motivos teatrales, ó imitan en su factura y forma externa la manera de ser de las composiciones profanas, si es que no pertenecen á ese inmenso fárrago de obras, exentas de todo arte y buen gusto, indeleble señal de la gran decadencia del arte religioso, singularmente desde el siglo XVIII hasta nuestros días.»

Por las manifestaciones posteriores de Otaño con respecto a la música de Eslava, se podría deducir que el *Miserere* sevillano formaba ya, a ojos del coautor del *Reglamento*, parte del «inmenso fárrago de obras» que se debían eliminar.

Desde 1895 y en el momento de la implantación de *Tra le sollecitudini*, la archidiócesis de Sevilla estaba regida por el arzobispo Marcelo Spínola y Maestre (1835-1906). El magisterio de la Capilla de Música catedralicia lo ocupaba desde 1902 Vicente Ripollés<sup>476</sup>. Al igual que en muchas otras archidiócesis españolas, Spínola reaccionó con relativa prontitud al decreto papal, en su caso con la publicación a los pocos meses en el *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* de una serie de instrucciones en las que, con una mesurada cautela, iban incluidas la mayoría —pero no la totalidad— de las prescripciones vaticanas. Las instrucciones anunciaban asimismo la creación de una Comisión Diocesana de Música Sagrada compuesta por miembros de la jerarquía eclesiástica de la archidiócesis, incluido Ripollés, con el propósito de promover y velar por el cumplimiento del *Motu Proprio*<sup>477</sup>. La Comisión, con el apoyo de Spínola, inició en 1905 una

---

<sup>476</sup> Con anterioridad a su magisterio en la Catedral de Sevilla, el castellonense Vicente Ripollés había sido Maestro de Capilla en la catedral de Tortosa (entre 1893 y 1895) y en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (de 1895 a 1902). En 1902, Ripollés asistió en Madrid a los cursos de historia de la música que impartía Felipe Pedrell en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo matritense, iniciándose entre ambos una estrecha amistad. Ripollés se convertiría en uno de los más prominentes defensores en España del *Motu Proprio*.

<sup>477</sup> Para un detallado tratamiento del tema de la aplicación del *Motu Proprio* en Sevilla, se recomienda consultar la tesis doctoral de Miguel López Fernández [718], usada aquí extensamente como base de referencia.

ambiciosa actividad censora que buscó en lo posible cumplir con las nuevas prescripciones, pero no obstante aprobó (o por lo menos aceptó como «tolerables», de manera parecida a los cánones establecidos en el *Reglamento* de Valladolid) las *Misas* en Mi bemol (CPE-366) y en La (CPE-365) de Eslava, obras que se consideraban imprescindibles para algunas de las más importantes solemnidades litúrgicas en la Catedral.

Con respecto a los ritos de Semana Santa, a una consulta iniciada por Spínola sobre la permisibilidad de las *Lamentaciones* y el *Miserere* de Eslava, la Comisión respondió con un dictamen desfavorable, pero le sugirió al arzobispo la posibilidad de solicitar una dispensa especial a Roma. Tan sólo unos días después, Spínola redactaba una carta dirigida a la Santa Sede en la que, tras manifestar su fiel adhesión al *Motu Proprio*, «imploraba» al Papa la concesión de una dispensa de forma excepcional para el *Miserere*, alegando como razones más destacadas—

«1ª La antigüedad de la costumbre, unida a la popularidad de la composición musical del maestro Eslava, la cual, divulgada por todas partes, es altamente considerada entre los expertos, tanto locales como foráneos; 2ª La enorme y verdaderamente extraordinaria afluencia de público, de tal manera que el amplísimo templo apenas llega a albergar la cantidad de gente que escucha las sublimes notas con las que el autor interpretó el sentido de cada uno de los versos del salmo; 3ª El Ayuntamiento hispalense quien, con sus propios ingresos ha acostumbrado a pagar los gastos no sólo para el esplendor de las fiestas de Semana Santa, cuya grandiosidad goza de fama universal, sino también incluso como testimonio de admiración y estima del pueblo hispalense para con el genial maestro que, con razón, es considerado entre los famosos como un padre y un icono de la instauración de la música sacra en España; 4ª Igualmente, el grave conflicto que se debe temer por la supresión de esta costumbre y desgracias mayores que forzosamente acarrearía no sólo en el orden moral, sino también en el material y económico: cuantos beneficios que son reportados gracias a la afluencia de público a solemnidades de este tipo

cesarían, sin duda, con gran perjuicio de la utilidad pública.»<sup>478</sup>

El razonamiento de Spínola se fundamentaba, pues, en razones de tradición, su elevada opinión sobre la figura y la obra de Hilarión Eslava (compartida ampliamente en su archidiócesis) y, finalmente, su preocupación por los desarreglos de índole moral, social y económica que podría ocasionar la supresión de esta arraigada costumbre en Sevilla.

La respuesta del Vaticano fue bastante más negativa y contundente de lo que durante mucho tiempo se ha dado a entender [718]:

«(...) Considerando, pues, las serias y graves razones aducidas por su Excelencia por las que ahora no se podría proceder sin considerables consecuencias materiales y morales a la supresión del canto del citado salmo,preciado por su composición artística, pero no conforme a la majestuosa gravedad de las sagradas armonías, el Augusto Pontífice permite benignamente a su Excelencia que, adecuándose a la necesidad impuesta por las circunstancias del caso en cuestión, tolere durante algún tiempo más la interpretación de este salmo, hasta que, guiándose por el sabio criterio y por la prudencia que le caracterizan e insinuando en los ánimos la oportunidad del cambio, pueda obtener un nuevo género de música que satisfaga las disposiciones pontificias y que sea al mismo tiempo pasto saludable para la piedad de los fieles. (...)»

En resumidas cuentas, Pío X consideraba que el *Miserere* de Eslava no se ajustaba a las prescripciones del *Motu Proprio* pero, en vista de las posibles consecuencias adversas que su supresión podría generar, le concedía a archidiócesis

---

<sup>478</sup> Este extracto de la solicitud del arzobispo Spínola, así como el borrador de la respuesta de la Santa Sede que se mencionará a continuación proceden de documentación conservada en el Archivo Secreto del Vaticano descubierta recientemente por el investigador Miguel López Fernández. Ambos textos se encuentran reproducidos íntegramente en su tesis doctoral [718]. Las traducciones parciales al castellano de los documentos originales en latín e italiano aquí citadas provienen de dicha tesis.

hispalense una excepción *transitoria* condicionada a una (supuestamente pronta) sustitución de esta composición por una alternativa que cumpliera plenamente con el decreto papal. Spínola no parece haber hecho públicos los detalles de esta correspondencia. Habiendo recibido sólo unas ambiguas declaraciones de su arzobispo al respecto, el Cabildo sevillano adoptó una interpretación más pródiga del dictamen pontificio, calificándolo sencillamente de «favorable», volviendo incluso a traer a colación con argumentos similares la posibilidad de mantener las *Lamentaciones* de Eslava [48], petición que, quizá por prudencia, no prosperó. De cualquier modo, el *Miserere* quedaba legitimado por un privilegio que en realidad no había sido tal.

A la súbita muerte de Spínola en enero de 1906 siguió un largo interregno al término del cual, en octubre de 1907, fue nombrado arzobispo de Sevilla el obispo de Palencia y futuro cardenal Enrique Almaraz y Santos (1847-1922). Una de sus principales tareas iba a ser la acogida en 1908 al II Congreso Nacional de Música Sagrada en Sevilla, proyecto que había partido de Almaraz y Ripollés en el Congreso de Valladolid, al poco del nombramiento del nuevo arzobispo. En un comienzo, Almaraz adoptó con respecto a la música litúrgica una política continuista, aunque algo más firme que la de su predecesor. Procedió asimismo a restaurar la Comisión Diocesana de Música Sagrada, dotando a Ripollés de una mayor influencia. La puesta en vigor de las directrices del *Motu Proprio*, sin embargo, progresó con lentitud en parte debido a una jerarquía eclesiástica local resistente a la normativa, y no llegó a afianzarse hasta la publicación en 1910 de un detallado y más definitivo *Reglamento del canto sagrado de la Archidiócesis de Sevilla* [743]. Como consecuencia de este proceso y de la nueva reglamentación desaparecieron de los ceremoniales litúrgicos de la Catedral de Sevilla otras obras de Eslava de gran arraigo en la Sede, como sus salmos e himnos de vísperas para las festividades de Corpus Christi y de la Inmaculada Concepción (en sus múltiples versiones) y sus *Misas de canto figurado* para voces y órgano, alcanzando en total a más de una docena de emblemáticas obras compuestas durante su magisterio sevillano [718]. Curiosamente, no se suprimieron los villancicos y bailes de Seises.

Mientras España continuaba sumida en la más abyecta pobreza (especialmente en el sur del país), cuando su población experimentaba más de 25.000 muertes al año por tuberculosis y una vergonzosa tasa de mortandad infantil, en un momento en que el índice de analfabetismo rondaba aún el 65 por ciento [744] y la inmensa mayoría de las diócesis y vicarías locales apenas podían mantenerse económicamente en pie, los prosélitos del *Motu Proprio* redactaban pormenorizados ensayos y reglamentos sobre la música en los templos y sostenían interminables debates en publicaciones, conferencias y congresos en los que se mostraban sorprendidos por el escaso progreso conseguido en la imposición de la nueva normativa papal y la falta general de interés. El Congreso Nacional de Música Sagrada de Sevilla, celebrado del 12 al 15 de noviembre de 1908, fue concebido como un intento de evangelizar y de avigorar el movimiento *motupropista*, buscando acuerdos en cuestiones tan «candentes» como la correcta interpretación del canto gregoriano, la capacitación de organistas y cantores y los procesos de censura y expurgo en los archivos de música. Los logros fueron relativamente modestos [716][718].

Ripollés y Otaño (trasladado por unos meses a Sevilla) se encargaron de muchos de los aspectos organizativos del Congreso, pero llegado el momento, los superiores de Otaño le prohibieron asistir al evento a causa de haberse visto el jesuita involucrado en ásperas desavenencias entre los monjes benedictinos de Silos y los de Montserrat sobre el canto gregoriano reformado<sup>479</sup>, disputa que llegó hasta oídos del Vaticano [733]. A pesar de las súplicas de Otaño, Pedrell tampoco asistió [714]. La responsabilidad del Congreso recayó, pues, mayormente en los hombros de un reacio y cada vez más desanimado Ripollés [718].

En esta historia de Hilarión Eslava, el Congreso de Sevilla destaca por un incidente absurdo y pueril que, no obstante, serviría de elemento detonante en la feroz campaña de desprestigio de la que fue objeto el maestro. Los organizadores del Congreso buscaron resaltar la polifonía

---

<sup>479</sup> Tema, por cierto, en el que Otaño ya había polemizado públicamente también con Federico Olmeda, como se describió aquí con anterioridad.

clásica haciendo uso de la figura de uno de sus más destacados representantes: el sevillano Francisco Guerrero. Además de la inclusión de varias de sus obras durante los conciertos del Congreso, se realizó a su término un emotivo y apreciado homenaje en la Catedral, en donde reposan sus restos, consistente en el canto de un motete a cappella de su *Misa de Difuntos*, compuesta en 1582. Su sucesor siglos después en el magisterio de la Catedral de Sevilla, Hilarión Eslava, tuvo solamente una única y breve presencia durante el Congreso, en un concierto de música polifónica celebrado en la parroquia del Salvador al término de la segunda jornada. El concierto había sido dividido en tres partes: «Autores antiguos» (representados por obras de la polifonía española e italiana del Renacimiento), «Autores sevillanos» (incluidas obras de Guerrero y Morales) y finalmente, «Autores modernos». La selección de autores modernos incluyó, entre otros a Eslava y a dos de sus menos conocidos coetáneos, así como a los compositores de la generación del *Motu Proprio* Goicoechea, Olmeda, Millet y Romeu<sup>480</sup>. La obra que se interpretó de Eslava fue el sencillo motete a cuatro voces a cappella *Jesu dulcis memoria*, una de sus más bellas producciones corales en estilo severo y enteramente conforme con los cánones del *Motu Proprio*<sup>481</sup>. Todas las interpretaciones en este concierto corrieron a cargo de la Capilla Isidoriana de Madrid, uno de cuyos fundadores en 1895 había sido precisamente Felipe Pedrell.

La prensa sevillana del momento coincidió en que el concierto, realizado ante un lleno absoluto de congresistas y público, fue un gran éxito y estuvo magníficamente interpretado. El motete de Eslava tuvo la especial distinción de ser la única obra que «mereció los honores de la repetición», a instancias de un público que lo pidió «con grandes salvas de aplausos» [745]-[747]. Para los sevillanos, la entusiasta recepción de esta obra, nada desacorde con su calidad musical, fue asimismo una forma espontánea de rendir homenaje a su apreciado maestro adoptivo. En contraste, para los más exaltados *motupropriistas* y para algunos de los «autores nuevos» y sus seguidores

---

<sup>480</sup> Luis Romeu y Corominas (Lluís Romeu i Corominas, 1874-1937), sacerdote, organista y compositor catalán.

<sup>481</sup> Se trata de uno de los *Seis Motetes al Santísimo Sacramento*, CPE-369.

representados en el Congreso, que tuvieron que conformarse con una recepción bastante más tibia de sus creaciones, la extraordinaria acogida de la obra de Eslava fue considerada un menosprecio y prueba, desde su punto de vista, del retraso cultural en el que vivía Sevilla y, generalmente, el sur de España.

Esta actitud se vio reforzada como consecuencia del escueto anuncio publicado en *El Noticiero Sevillano* de un responso que iba a celebrarse el 17 de noviembre en la iglesia sevillana de Santa Cruz «en sufragio del alma de don Hilarión Eslava, homenaje que varios admiradores tributarán a la memoria del insigne maestro, gloria del arte musical español» [748]. Aunque no se sabe exactamente quién buscó organizar un evento del que no hubo más noticia y que por fin no parece haber tenido lugar, para el ya magullado orgullo de los más fanáticos propagandistas del *Motu Proprio*, esta supuesta «réplica» a su homenaje a Guerrero constituía un agravio más, y confirmaba, a su modo de ver, que los sevillanos inexplicablemente «querían más» a un navarro que solamente había andado de paso por la ciudad (Eslava) que a uno de sus más ilustres conciudadanos (Guerrero). Evidenciando este orgullo herido, en un detallado ensayo narrado en forma epistolar sobre el Congreso, publicado a los pocos meses de su clausura, el fraile agustino Luis Villalba manifestaba con su habitual causticidad [749]—

«(...) llegó la ocasión solemne, el concierto polifónico, y ¡zas!, allí fué ella, aunque no Troya; doble ó triple salva de aplausos coronó el *Jesu dulcís memoria*, de Eslava; y no era la salva en sí, sino el retintín de la salva, porque aquel aplauso se la traía. *Trágala*, parece que decían, y el *trágala* aquél, ¡vaya si tenía miga! Te advierto que la salva de aplausos lo mismo hubiera coronado el *Jesu dulcis*, que la *Salve* aquella del *ad te clamamus* de gorgoritos heroicos y ultra sentimentales, que tú conoces; y no digo nada del *Miserere*. ¡Ay el *Miserere*, el famoso *Misere*! Esta es la debilidad de los sevillanos, y por concomitancia Eslava. Pero no es eso: el caso era manifestar un cariño, que por ser mucho y estruendoso sonara á protesta ruidosa; como que si hubieran podido echar á reñir personalmente á Eslava con Guerrero los echan. ¿Te extraña? Pues ahí está el intrínquilis, que á mí me sucede lo mismo. Eslava no es de Sevilla, ni andaluz;



aquí, en Sevilla, hay su cacho de regionalismo; y ve ahí que este cacho de regionalismo se prende en materia de música en una composición que hace poco más de medio siglo que se canta, que es bastante mediana, y que no es sevillana, y la toma como caballo de batalla para una pelea ridícula, para protestar contra un maestro sevillano, gloria del arte andaluz, para echarle incomodados de la catedral donde reposa, para no admitir sus obras en el repertorio.»

A ojos de Villalba y de su entorno, pues, el (para ellos inconcebible) reconocimiento y afecto que se sentía por Eslava en Sevilla era malintencionadamente planteado en términos de incultura y de una desvariada afición de los sevillanos a un mediocre compositor foráneo en pugna con, y por encima de eminentes genios locales como Guerrero. Aparte del tono algo xenófobo en estas afirmaciones del vallisoletano Villalba, lo que se deja entrever en sus comentarios es la soberbia con que los más ardientes *motuproprietas* iban a reaccionar frente a una fácilmente explicable (y mucho menos malévola) apatía o a un rechazo de sus tesis reformistas. Se olvidaban éstos también de que si Guerrero, Morales, Victoria y otras grandes figuras de la polifonía española del Renacimiento no eran aceptadas con mayor entusiasmo por el público en la España de 1908 era en gran medida porque las obras de estos maestros, ya de por sí difíciles de ejecutar competentemente y de apreciar, apenas se habían escuchado en las iglesias españolas durante más de dos siglos.

En términos parecidos a los de Villalba se manifestaba Ripollés, quien en una carta a Pedrell en la que le adjuntaba la crónica del agustino, le comentaba<sup>482</sup>:

«Lo que mas clara idea le dará del congreso son las cartas que publica el P. Villalba en la Ciudad de Dios: están sabrosas y apuntan bien y con exactitud: sobre todo la del día 20 [de] Enero da el gran varapalo a estos indoctos sevillanos que por aclamar a su idolillo Eslava dejan en el mayor desprecio a Morales, Guerrero y demás maestros sevillanos.»

---

<sup>482</sup> Cita de una carta de Ripollés a Pedrell con fecha de 8 de febrero de 1909, reproducida aquí de [718].

Pedrell no tardó en unirse al coro de ofendidos. En un artículo inspirado por el calificativo aplicado por su amigo Ripollés a Eslava, publicado en marzo de 1909 en la revista de Otaño *Música Sacro-Hispana*, el tortosino abría su filípica con varias complejas alusiones metafóricas a la confitería tradicional catalana para ilustrar su tesis de que la única razón por la que la música de *idolillos* como Eslava había perdurado durante casi un siglo habían sido las malas costumbres de un pueblo inculto [750]—

«(...) Esas músicas, por supuesto todas muy malas y ordinariamente de genero religioso, y las músicas de esos idolillos, se han formado por conglomerados de rutina como se forman todas las leyendas de rebaño. Ha dado uno en decir que tal localidad posee una admirable inspiración creada por el génio colosal de un Señor Don Cualquiera; la cosa ha cundido á otra localidad que quiere poseer otra inspiración más sonada todavía y... ya ustedes tienen formada la leyenda de una de esas músicas piramidales y de sus autores los idolillos: una porción de personas cree, afirma y jura, sin comerlo ni beberlo que todo eso es verdad y más claro que la luz del día, y ¡guay! del que se atreva con tales leyendas, poniéndolas en cuarentena o mofándose de ellas. (...)»

Más adelante en el mismo artículo, Pedrell hacía su crítica más específica, reiterando su falso alegato de un supuesto rechazo por parte de Eslava de su propio *Miserere* y añadiendo otros iguales desatinos:

«(...) La leyenda del *Miserere* de Eslava, es, todavía, si cabe, mas saladamente perdurable y cómica que la de Doyagüe. Cuando joven, mientras regentaba el magisterio de Sevilla, compuso Eslava un *Miserere* con los *solos*, *duos*, etc., que eran de rigor en la música religiosa rebajada de aquel tiempo<sup>483</sup>. El tal *Miserere* era rematadamente malo, y así lo afirmó, rechazándolo, el mismo Eslava, reiterando una y otra vez el ruego a los

---

<sup>483</sup> «Rebajada», siguiendo la argumentación de Pedrell, como lo debía ser también entonces para Pedrell la mayor parte de la producción religiosa de J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart y Beethoven, por citar algunos ejemplos.

sevillanos, que seguían impávidamente empeñados en *tributarle* cada año al maestro ese honor, ejecutando la composición durante el paso de la procesión por el interior de la Catedral hispalense las noches del Jueves y Viernes Santos. ¡Qué si quieres! Los sevillanos no se dieron por aludidos. ¡Tijeretas han de ser! Y ya podía reclamar cada año desde la corte, hecha dejación del magisterio, Eslava, que bufaba de indignación. (...)

»Merece consignarse una particularidad de la ejecución. El *Miserere* se canta y se prosigue cantando mientras dura el paso de la procesión: desaparece el último encapuchado y se cierran las puertas del templo: queda terminado el *Miserere* en este momento preciso, aunque falten los últimos versillos. Rompan filas y cada mochuelo á su olivo... (...)»

Con afirmaciones como la de que el *Miserere* de Eslava se ejecutaba «durante el paso de la procesión por el interior de la Catedral hispalense las noches del Jueves y Viernes Santos» y la descripción imaginaria y «folclórica» que le sigue —incluida la presencia de *encapuchados* (¿nazarenos?) que aparecen y desaparecen— Pedrell ponía en evidencia asimismo su profunda ignorancia sobre el tema y demostraba que seguramente jamás llegó a escuchar el *Miserere* de Eslava —ciertamente no en Sevilla<sup>484</sup>. Concluía su reseña [*sic*]:

«(...) El Congreso de Música religiosa recién celebrado en Sevilla, no se ha atrevido á debatir este *caso* excepcional de ejecución de un *Miserere* rematadamente malo contra el cual reclamó su propio autor, emperrados los sevillanos en sostenerlo, y *honrarlo* con tenores de *cartello* contra las prescripciones del *Motu proprio* y del sentido común. ¡Por aclamar rutinariamente á su idolillo, dejan en el mayor desprecio á Morales, Guerrero, a Navarro...!

»Pero ¿hay sentido común ni códigos que valgan contra la rutina y la suprema ley del rebaño?»

---

<sup>484</sup> Al igual que seguramente tampoco Otaño conoció la obra, según José López Calo —véase pág. 435 en [70]. Lo sorprendente es que nadie en la redacción de la *Música Sacro-Hispana* intentara rectificar tamaños disparates o educar al autor sobre la ejecución del rito de Tinieblas en la Catedral de Sevilla, antes de ser publicado el artículo.

Pedrell, pues, planteaba la cuestión más en términos de su opinión de que el *Miserere* de Eslava era, como insistía él, «rematadamente malo» (a pesar de seguramente no tener ningún conocimiento objetivo de la obra) y de la obcecación de los sevillanos, que el que esta composición cumpliera o no con los preceptos del *Motu Proprio*, argumento este último que Pedrell sólo mencionaba casualmente.

La publicación del artículo de Pedrell formaba parte de una dilatada estrategia de Nemesio Otaño para dañar la imagen de Eslava, objetivo que había pasado a convertirse en obsesión personal tras el *agravio* del Congreso de Sevilla. En una carta de Otaño a Pedrell fechada en marzo de 1909, Otaño hablaba de la expectación con que el jesuita se anticipaba a la próxima aparición de los «Idolillos» de Pedrell en la *Música Sacro-Hispana* [714]:

«Sus Idolillos van en este nº porque los juzgo oportunísimos: me hicieron la mar de gracia. Buenas cantáridas<sup>485</sup>!»

Al poco de la publicación de «Idolillos», en una nueva misiva a Pedrell en mayo de 1909, Otaño felicitaba a su admirado «maestro» por el efecto que su catilinaria en contra de Eslava había tenido en Sevilla [714]:

«Creo que la última [*carta*] se cerró leyendo sus Idolillos á carcajada batiente. Sé por Ripollés que la cosa hizo tilín en Sevilla y que por poco hay protestas etc.!»

En mayo de 1909, un abatido (y seguramente muy poco popular) Ripollés abandonaba sin previo aviso su magisterio de Sevilla sin haber alcanzado los seis años en la plaza, y regresaba a Valencia «con el propósito de no volver», quejándose de haber estado «condenado a vivir entre gentes sin cultura, sucumbiendo a los caprichos de cabildos en los

---

<sup>485</sup> Cantárida = Parche o preparación confeccionada con un insecto del mismo nombre parecido al escarabajo, productor de una sustancia altamente tóxica, la cantaridina, que a su contacto con la piel genera dolorosas ampollas o llagas y que se usaba a veces como tratamiento medicinal. Término usado aquí figurativamente significando un extremo grado de irritación.

que abundan los hombres sin conciencia y casi sin fe» [48][718]. Su sucesor en Sevilla fue el valenciano Eduardo Torres Pérez (1872-1934), quien ocupó el puesto entre 1910 y 1934.

El artículo de Pedrell al parecer gozó de una recepción bastante favorable entre los lectores de la *Música Sacro-Hispana*, algunos de los cuales se dirigieron a la redacción de la revista para expresar su apoyo y pedir «más claridad» y «más celo» en la cuestión. De eso se ocupó esta vez Otaño, escribiendo bajo los escasamente originales seudónimos de «Gregorio» y «Cecilio», dos personajes imaginarios de ideas similarmente ortodoxas cuya supuesta correspondencia epistolar en un tono característicamente punzante y socarrón era recogida en la revista. En el número correspondiente a octubre de 1909, tras citar dos de las cartas recibidas en la redacción de la *Música Sacro-Hispana*, «Cecilio» le pedía a «Gregorio» «de rodillas y con mi barba pegada al suelo» su parecer sobre «tanto Eslavismo y tanto machacar en hierro frío», a lo que este último respondió con una larga «carta». Comenzaba Gregorio/Otaño su misiva arremetiendo contra aquellos que tenían la *osadía* de defender a Eslava [751]:

«(...) Los que defienden tenazmente á Eslava son, por lo general, enemigos del verdadero arte religioso, ó, por lo menos, unos ignorantes de cabeza muy huera. Lo han tomado como un parapeto para esconderse en su rutina. El nombre considerable que Eslava había tenido en tiempos, les pone al resguardo de todo ataque. Pronuncian ese apellido, Eslava, con una reverencia musulmana; y tan    hizo un *Miserere* de Sevilla, tan churrigueresco como cualquier salmo de Asioli o cualquier *Quoniam* de Prado<sup>486</sup>, lo hizo... y se acabó. (...)»

Tras algunas divagaciones y más invectivas, Gregorio/Otaño intentaba darle a su escrito una breve apariencia de

---

<sup>486</sup> Bonifazio Asioli (1769-1832) fue un compositor italiano, principalmente de música sacra. No se ha encontrado ningún compositor español notable de los siglos XVIII ó XIX con el apellido de Prado. De cualquier modo, es de suponer que estas obras se citan como ejemplos aleatorios de composiciones que estarían prohibidas por la normativa del *Motu Proprio*.

ecuanimidad, haciendo insinceros elogios a la labor investigadora del maestro que contrastaban con la imagen netamente negativa que Otaño había pintado sobre ese mismo aspecto de Eslava en su reciente *Antología Moderna Orgánica Española*. Sin entretenerse ya en más en encomios, Gregorio/Otaño pasaba rápidamente a embestir a Eslava como compositor. Carente de las credenciales adecuadas para dotar a sus críticas de un necesario peso, el personaje ficticio creado por Otaño recurría a Ruperto Chapí, quien, aunque indiscutible figura de la zarzuela en su género chico, era autor de sólo una escasísima y virtualmente desconocida producción religiosa. No importa [751]:

« (...) Pero es que Eslava no tiene ningún mérito? -Nadie ha dicho eso. Eslava ha sido un gran hombre y un gran bienhechor de la cultura patria. Eslava, como erudito y trabajador, merece un monumento de muchos codos de altura. Eslava, con sus tratados, sus disquisiciones, sus colecciones, sus *Liras* y sus *Museos*, desarrolló una actividad pasmosa, estupenda, aplastante. Inició el movimiento de resurrección y le dio un empujón para adelante, realmente eficaz. Por estos conceptos Eslava es acreedor á todos nuestros respetos, á toda nuestra admiración, á nuestro mayor agradecimiento. En cambio, Eslava, como compositor, es pequeño, es flojo, es, muchas veces desgraciado, y algunas, rematadamente malo<sup>487</sup>. La técnica de Eslava, sin ser incorrecta, es vacía; la religiosidad de su música es tan relativa, que sólo puede permanecer en pie al lado de los desastrosos compositores de su época. Hoy apenas pueden resistir un análisis serio unas pocas obras; y esto no lo dice Gregorio; son frases que oí decir á un músico tan distinguido como Chapí, ante un concurso respetable de maestros, que aprobaron unánimes semejantes declaraciones. (...)»

La reseña concluía con una escasamente apta comparación de Eslava con Tomas Luis de Victoria, alabando el autor sin gran

---

<sup>487</sup> Nótese la similitud con las aseveraciones antes citadas de Pedrell sobre la música de Eslava. Es interesante observar, por otra parte, que en esos momentos Otaño, al contrario que Pedrell, le reconocía a Eslava algún mérito como investigador y por su labor en la recuperación y divulgación de la música española antigua.

entusiasmo los «*motecitos*» del primero y por lo demás sugiriendo el «destierro» de «esas obras [*de Eslava*] en general plagadas de reminiscencias de mal gusto, donde dominan más los yerros que los aciertos».

#### Más polémicas (1910-1912)

Las reacciones más airadas a los artículos de Pedrell y Otaño publicados en 1909 en la *Música Sacro-Hispana* no se hicieron esperar, pero partieron, no de Sevilla, sino de Pamplona, en donde se había desarrollado un creciente interés y orgullo en la figura de Eslava desde el traslado de sus restos a Navarra en 1899. A finales de noviembre de 1909, a las pocas semanas de la publicación de las «Reflexiones» de Otaño en la *Música Sacro-Hispana*, el periódico carlista de Pamplona *El Pensamiento Navarro* publicaba una crónica firmada bajo el seudónimo de «Miravalles» en la que su autor protestaba por el vejatorio tratamiento de su paisano Hilarión Eslava recibido a manos de «Gregorio» y «Cecilio»<sup>488</sup>. El artículo loaba la música religiosa de Eslava en términos patentemente exagerados, declarándola superior en conjunto a la música polifónica, cuyas composiciones (sin especificar de qué época) «Miravalles» calificaba de «insípidas partituras sembradas de arideces, sin belleza ni merito alguno, sin vida ni expresión». Concluía la crónica afirmando que la música de Eslava estaba dotada de una «probada religiosidad», en contra de lo alegado por sus críticos [753].

Otaño reaccionó con su habitual soberbia e indignación. A los pocos días le escribía una postal a Pedrell en la que le anunciaba que estaba «en empezar una polémica sobre Eslava» y le pedía permiso para publicar una carta que Pedrell le había enviado hacía unos años, carta de la que se ha hablado aquí anteriormente. Añadía Otaño en la misma misiva [714]:

«Escandalizó a alguno aquel artículo de Cecilio y Gregorio “Cartas e impresiones” [*sic*]. Estas cosas no hay que dejarlas; la ignorancia ha de combatirse. Cuándo me envía V. algún articulito de esos tan salados

---

<sup>488</sup> Se trata del periodista y compositor pamplonés Lorenzo Aldaba [752]. El contenido de la crónica aparece desglosado en la crítica de Nemesio Otaño resumida a continuación [738][753].

que V. escribe a vuela pluma? Le agradeceré alguno. (...)»

A comienzos de enero de 1910, volvía al tema Otaño con su maestro en otra postal:

«Deseo vivamente de V. algún artículo para mi revista: Vea V. si le es posible complacerme: que no sea V. en vano colaborador. Lo de Eslava va a dar juego: un periódico de Pamplona ha dicho las mayores herejías contra lo dicho en la revista y voy a ver si afilo la péñola<sup>489</sup>. Como dice V. es hora de destruir esas leyendas tontas. (...)»

Hacia las mismas fechas Otaño escribía también a Ripollés en términos parecidos, aunque se equivocaba en su suposición sobre el autor de las críticas aparecidas en *El Pensamiento Navarro* [718]:

«En el número de Febrero verá V. que yo, Cecilio, empiezo una campaña anti-Eslavista en toda forma, deshaciendo las pardadas que se ha dignado decir en un periódico de Pamplona un pobre aficionado, sacerdote y escritor de un periódico carlista de aquella capital. Ya me dirá V. si le parece bien la tomadura de pelo. (...)»

La respuesta de Otaño/Cecilio a Aldaba/Miravalles, con el título de «En defensa de D. Gregorio», fue publicada en la *Música Sacro-Hispana* en dos partes, en febrero y marzo de 1910 [738][753]. Suman siete páginas repletas de imprecaciones, sarcasmos, descalificaciones y medias verdades; un auténtico vapuleo verbal a Miravalles/Aldaba y a Eslava; una crítica que, por su extensión y redundancia, sólo puede ser tratada aquí de forma resumida. El autor de la filípica, que parece a veces olvidarse que es «Cecilio» quien contesta, comienza citando a Pedrell, a quien presenta como *[sic]* [738]—

«(...) hombre excepcional, reconocido como tal en toda Europa, encanecido en el estudio del arte musical, simpático en extremo, hasta llegar á conquistar con una mirada la voluntad de cuantos á él se acercan. En

---

<sup>489</sup> Péñola = Pluma de ave usada para escribir (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2023).



España le llamamos **Mº Pedrell**; en Italia se le llama el *Wagner español*; en Alemania le citan á una con los grandes compositores y los grandes musicólogos; los franceses lo tienen como suyo.»

Al panegírico le seguía la primera de las cartas de Pedrell citada anteriormente y, a continuación, un breve testimonio del compositor navarro (principalmente en el género lírico) Vicente Arregui Garay (1871-1925) y una segunda, evidentemente más reciente carta de Pedrell. Esta segunda carta merece ser parcialmente transcrita aquí como ejemplar de la clásica invectiva pedrellana, en este caso contra el legado de un indefenso Eslava, cebándose con particular sarcasmo en aquellos aspectos en los que el maestro navarro le podía hacer sombra (el uso aquí de letra cursiva, por cierto, es del mismo Pedrell) [738]:

«Lo que he dicho á V. siempre sobre Eslava, lo repetiré hoy de nuevo. Hay que destruir esa leyenda Eslava, formada por sus discípulos, muchos *muy malos músicos*, todos *hombres de un solo libro* (cualquiera de los de Eslava), que ocultan su ignorancia *juntándose* con lo que creen *una buena compañía*. Pudo Eslava hacer mucho, porque gozó protecciones de todo género, pero no hizo nada... ó muy poco (seamos misericordiosos), ni en la especulación histórica, ni en la científica musical, ni en la tratadística, ni en la producción directa o propia. En la histórica, ahí está su *Gaceta Musical*, que es un colmo de desatinos y de lugares comunes. (...) En mi Antología, he tenido que descargar duro y fuerte contra el historiador<sup>490</sup>, no sé si más sorprendido que indignado por su ignorancia, bien manifiesta en su *Museo Orgánico*, donde también es de sorprender su ignorancia en materias científicas. ¿Sabía algo de acústica? Y ¿sobre su *Memoria de la Música religiosa en*

---

<sup>490</sup> Pedrell se puede estar refiriendo aquí a su *Antología de organistas clásicos españoles (Siglos XVI, XVII y XVIII)* [754], publicada en dos volúmenes en 1908. Esta recopilación de diversas piezas de órgano acompañada por breves reseñas biográficas irónicamente se asemeja en estilo y contenido (aunque no en su más reducida amplitud o profundidad) al *Museo Orgánico Español* de Eslava. No obstante la rotunda afirmación de Pedrell, la *Antología* no hace mención alguna de Eslava o de su obra.

*España?* Y ¿aquella cómica división de estilos? Y sobre sus Tratados? Recuérdese el divertidísimo de *Instrumentación*, más divertido todavía que el de *Melodía*. Y del trato de nuestros polifonistas clásicos, ¿qué no se le pegó? Ahí están sus composiciones para demostrarlo. Y aquella *Lira* (¡Lyra!) *Sacro-Hispana*?

»En efecto: estas cosas no hay que dejarlas; la ignorancia ha de combatirse. Por lo tanto, enristre V. la péñola y duro contra la leyenda, sostenida tan sólo por los malos músicos.»

Llama aquí la atención la frase «enristre V. la péñola», que parece responder directamente a la acalorada declaración de Otaño en la postal enviada a Pedrell unas pocas semanas antes.

Continuaba Cecilio/Otaño con una detallada refutación línea a línea del escrito de «Miravalles», comenzando con un ataque *ad hominem*:

«El Sr. Miravalles nos va á dar la ocasión, que ni buscada de lance, para descender á particularidades de interés y poner en evidencia, una vez más, que no basta ser escritor de un periódico, para ahuecar la voz y decir cuatro vulgaridades de á folio a costa de la buena fe de los directores y lectores de un respetado diario.»

Y por ahí seguían los tiros, poniendo en duda en un segundo y largo párrafo las cualificaciones del periodista navarro (cuya identidad evidentemente desconocía Otaño) en materia de música, tildándole además de no ser más que un «*pseudo-crítico*» incompetente y falto de ética. En esta primera parte de su defensa de Otaño/Gregorio, Otaño/Cecilio fulminaba contra Eslava tratadista y compositor, calificando sus composiciones religiosas como «barbaridades musicales».

En su segundo artículo, un Otaño/Cecilio algo más comedido, comenzaba fundamentando su crítica en la naturaleza simultáneamente religiosa y litúrgica que desde el prisma del *Motu Proprio* se debía exigir a la música en los templos, cualidades de las que según él carecían las principales composiciones religiosas de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y, ciertamente, Eslava; prescripciones por otra parte que sólo la música gregoriana y la polifonía clásica eran

intrínsecamente capaces de cumplir. Sobre Eslava, agregaba un condescendiente Otaño, usando la conocida parábola evangélica de los talentos [753] *[sic]*:

«(...) Es que los progresos musicales de hoy día no permiten colocar a Eslava sino en un honrado y modesto lugar, donde como celoso operario y con los medios de que disponía, trabajo á veces con acierto y á veces con equivocaciones notables. Como artista no parece recibiera *cinco talentos*, y hay muchos que dudan si recibió *dos*. Seguramente, si recibió *uno*, no lo tuvo oculto, sino que trabajo con él, produciendo lo correspondiente á su valor. Bajo este punto de vista puede decirse que hizo lo que pudo y supo, y no le escatimaremos nosotros la evangélica alabanza de *siervo bueno y fiel*.»

Al término de su larga disquisición, Otaño/Cecilio presentaba su versión de los «sucesos» del Congreso de Sevilla, dando a entender que la única explicación que podía darse a que un motete de Eslava fuera aclamado por el público, es que se debía tratar de una conspiración, invocando la temática de los «idolillos» de Ripollés y Pedrell y recordando la incultura de los sevillanos<sup>491</sup> [753] *[sic]*:

«(...) El hecho de Sevilla tiene una historia bien diferente<sup>492</sup> ¿Quiénes fueron los que prepararon los aplausos para exigir una repetición que, en efecto, se dió? ¿Cómo hablaron los críticos y maestros más sensatos de ese entusiasmo injustificado por un ídolo, pues ídolo es para los sevillanos el autor de su *Miserere* imprescindible? Aquellos aplausos ¿no eran una señal de protesta contra los enemigos del *Miserere*? No necesitaba el *Jesu dulcis memoria* estas muestras de consagración, porque este motete, á los ojos de los inteligentes y de los maestros nunca será más que una obra *religiosa pasable*.»

Las polémicas continuaron, sumándose a ellas en 1911 Luis Villalba a través de una serie de intercambios de «cartas

---

<sup>491</sup> Recuérdesse que Otaño no asistió el Congreso; su comentario es por lo tanto una aseveración que sólo podía hacer de oídas.

<sup>492</sup> En contraste, según explicaba Otaño, con el «buen» o «inteligente» comportamiento del público en el anterior Congreso de Valladolid.

abiertas» desde su revista *La Ciudad de Dios* (reproducidas posteriormente asimismo en su *Biblioteca Sacro-Hispana*) con el organista de un supuesto pueblo de la provincia de León, un tal Fernando Fernández Nucén. En sus primeras cartas [755][756], escritas en un tono ocurrente e irónico, el organista leonés describía, frustrado, la imposibilidad que suponía en la práctica la imposición de la normativa del *Motu Proprio* en parroquias rurales privadas de recursos, la escasa aceptación entre los feligreses de los estilos musicales impuestos por la normativa papal y la arbitrariedad con que las comisiones censoras en los obispados aprobaban (las pocas) y prohibían (las muchas) obras religiosas que venían a sus manos. Las contestaciones de Villalba, en un tono parecido al de su interlocutor, tenían muy poco que ofrecerle, salvo reiterar la nueva preceptiva. Al surgir tangencialmente en la correspondencia el «tema Eslava», Villalba aprovechó para lanzar una nueva descalificación del maestro, aunque en términos (dentro de lo que él acostumbraba) relativamente comedidos. Esto a su vez despertó las protestas de un anónimo fraile carmelita, publicadas en la revista católica *El Monte Carmelo*, lo cual provocó una inmediata réplica de Villalba en forma de una arenga en *La Ciudad de Dios* dirigida -no al desconocido carmelita, sino a Fernández Nucén [757][758]. De cualquier modo, todo esto habría quedado en un intercambio apenas trascendente de no haber intervenido a los pocos meses (a comienzos de 1912) Vicente Ripollés quien, incitado por Otaño, se consideró en la conveniencia de salir a la defensa de Villalba y arremeter directamente contra Eslava desde las páginas de la *Música Sacro-Hispana*, haciendo uso de la misma acritud y falta de proporción que habían mostrado sus correligionarios Pedrell y Otaño [718]. Y, del mismo modo que Otaño, Ripollés decidió ocultar su identidad, firmando su perorata «*Alter Gregorius*» [759]:

«(...) Puestas frente á cualquiera obra de nuestros polifonistas antiguos, las composiciones de Eslava, aun los mismos motetes para voces solas, conceptuados entre lo mejor y más litúrgico de sus obras religiosas, no pueden sufrir un paragón digno y honoroso. Aparecen entonces la esclavitud y grosería del ritmo, tan poco espiritual y místico; el amaneramiento de la melodía, que, emancipándose de la tutela gregoriana, sigue las inspiraciones de mundanales modas; la pobreza de una armonización elemental, fría y sin

interés; la adulteración de los cantos gregorianos, equivocadamente tratados en su ritmo, en su tonalidad y en su armonización. Esto circunscribiéndonos á las obras de la época última del maestro, pues si pusiéramos mano en sus primeras maneras musicales, sería cosa de exclamar con el salmista: *Delicta iuventutis meae, et ignorantia meas ne memineras, Domine*<sup>493</sup>. Es aquello el reinado absoluto y desenfrenado del italianismo, con su obligado cortejo de romanzas y cavatinas, duetos, tercetos y cuartetos, coros del más subido é insustancial ramplonismo, copia y remedo de aquellos inverosímiles y vacíos que se oían a diario en los escenarios de la ópera.

»Todo esto fue Eslava, y todo ello deberá ponerse á su tiempo en el haber y bagaje del maestro, para reconstituir su personalidad artística y aquilatar su verdadera significación en el terreno de la cultura musical española y su influencia, benéfica ó no, en la propagación de la música litúrgica. (...)»

Ripollés concluía con la siguiente exhortación y referencia a su calificativo predilecto [759]:

«(...) congratulémonos de que ya hoy se puedan cantar y escribir verdades sin escándalo de la mayor parte y con aplausos de no pocos. Adelante, y continuemos todos, en santo consorcio, derribando ídolos e ídolillos, ó, como si dijéramos, dioses falsos de mayor ó menor cuantía.»

A los acerbos ataques de Otaño, Pedrell y Ripollés desde la tribuna de la *Música Sacro-Hispana* replicó el corresponsal de música del *Diario de Navarra*, Tulio Cedia en marzo de 1912 con una protesta dirigida a la redacción de la revista de Otaño. En su breve artículo, Cedia defendía el legado de sus paisanos Eslava y Gorriti (también por entonces objeto de feroces críticas), poniendo en tela de juicio los motivos y las cualificaciones de sus mayoritariamente anónimos censores [760]:

---

<sup>493</sup> Del latín, «No te acuerdes, oh, Señor, de las transgresiones de mi juventud y de mi ignorancia.» (*Trad. del autor*)

«(...) Porque, ahora, después de tantos años de su muerte, se pretende que la producción de Eslava es un “inconsistente pedestal levantado á sus exageradas glorias y grandezas”, ¿por qué? ¿es razón suficiente el que lo digan ustedes? ¿ó es que pretenden que les creamos como si hablaran “ex-cátedra”?»

No hubo contestación.

En 1912, el acontecimiento más importante en el contexto del *Motu Proprio* fue la celebración del III Congreso Nacional de Música Sagrada en Barcelona, entre los días 21 y 23 de noviembre, objetivamente el mejor organizado y fructífero de los cinco congresos que con esta temática tuvieron lugar en el siglo XX [716][719]. De este congreso y de las intervenciones de Otaño y Pedrell (esta última conferencia presentada por Otaño al no haber podido hacerlo personalmente Pedrell) se ha hablado ya aquí un poco; sólo cabe añadir a este respecto una breve referencia a al discurso de Otaño, empapado de ortodoxia y en el que hacía eco de su tesis sobre la necesidad de un sometimiento por parte de la Iglesia a la interpretación más estricta posible del mandato papal. Y, como no, aprovechaba su subida a la palestra para nuevamente cargar, sin nombrarlo específicamente, contra del *Miserere* sevillano [719]:

«Los antiguos consideraban el salmo final del Oficio de tinieblas, el *Miserere*, como un verdadero salmo, que sobre cadencia sobriamente modulada se deslizaba á la manera de una plegaria de arrepentimiento, llena de humildad y compunción; como afecto de un alma que no osa levantar su voz por temor de parecer poco contrita. Los clásicos polifonistas lo comentaron, en general, con muy pocos recitados armónicos llamados *fabordones*, conservando siempre el carácter antifónico. Los modernos, no menos pecadores que los antepasados, han creído que ese era el momento señalado para levantar el grito con pasión dramática, con convulsiones de escena, final de ópera, e inventaron los *Grandes Misereres*, grandes y enormes aberraciones artísticas y litúrgicas, por cuya desaparición del templo hemos hecho en otros Congresos, aun con el presentimiento de no ser oídos, fervientes y enérgicos votos.»

La reacción popular a las prohibiciones en contra de la interpretación de las obras de Eslava que se habían convertido en parte del ritual de la Semana Santa en diversos puntos de España dio pie a recursos y peticiones en la prensa local argumentando a favor de conservar estas tradiciones. La virulencia y el tono personal de los ataques a Eslava por parte de los más exaltados *motupropriistas* no tuvieron ningún efecto disuasorio sobre aquellos que defendían al maestro y su música. Quizá como reconocimiento de ello, el cronista y musicólogo (y defensor del *Motu Proprio*) José Artero<sup>494</sup> publicaba en 1913 en la *Música Sacro-Hispana* un artículo en el que abría la exposición de su punto de vista con estas palabras [762]:

«¡Hé aquí la cuestión sempiterna! ¡Otra vez el pobre Eslava teniendo que ser la cabeza de turco en que descarguen sus golpes los amantes de la música litúrgica y observadores de las prescripciones pontificias, y el caballo de batalla para tantos espíritus reacios e impenitentes!»

El artículo, firmado por su autor (sin hacer uso de seudónimo), aducía, en un notable cambio de táctica y bastante más razonablemente que sus correligionarios, que la prohibición de las *Lamentaciones* y el *Miserere* de Eslava durante la Semana Santa podía fundamentarse en la interpretación de las prescripciones del *Motu Proprio* y en lo que él calificaba como la naturaleza «antilitúrgica» de estas composiciones, sin tener que entrar en valoraciones globales sobre la figura y el legado de Eslava o la calidad artística de la música.

---

<sup>494</sup> El sacerdote José Artero Pérez (1890-1961), natural de Sena (Huesca, Aragón) fue discípulo y estrecho colaborador de Nemesio Otaño, formando parte de su (en sus propias palabras) “ejército de propagandistas” del *Motu Proprio*. Artero cursó estudios en la Universidad Pontificia de Comillas, en donde activamente participó en la *Schola Cantorum* fundada por Otaño y obtuvo el doctorado en Filosofía. Editor y cronista incansable, José Artero fue el primer Rector Magnífico de la Universidad Pontificia de Salamanca, fundada en 1940, institución en la que fue también catedrático de Teología Fundamental y profesor de Musicología hasta su jubilación en 1960 [761].

Aunque gran parte de la producción sacra de Eslava fue desapareciendo gradualmente de muchos de los templos españoles como consecuencia probablemente de la aplicación del *Motu Proprio* y de la campaña de desprestigio a la que fue sometida su obra, su presencia se mantuvo de forma limitada pero tenazmente en ciudades como Madrid, Sevilla, Pamplona y Toledo hasta entrada la década de 1920. Así, la prensa del momento recogía, por ejemplo, la celebración de la Semana Santa con las *Lamentaciones* y el *Miserere* de Eslava en la Real Capilla hasta como mínimo 1916, así como en la Catedral de Toledo, catedral primada de España, hasta 1923. Y, aunque con decreciente frecuencia, las grandes *Misas* (en *Mi bemol*, en *La*), el *Oficio* y la *Misa de Difuntos*, *Secuencias* y el *Te Deum* de Eslava se seguían asimismo ejecutando en celebraciones de especial solemnidad hasta el inicio de la década de 1930 en algunas iglesias y catedrales españolas. Obras de menor envergadura, como motetes, *Salves* e himnos continuaron cantándose, en algunos casos perdurando la tradición hasta el día de hoy<sup>495</sup>.

Un caso que vale destacar por su valor anecdótico y por lo que parece situarse en abierta contradicción con las antedichas aseveraciones de Otaño, Pedrell y Ripollés sobre la calidad y aceptación popular de la música de Eslava fue la amplia y exitosa programación de sus obras durante los actos oficiales en la celebración en junio de 1911 en Madrid del XXII Congreso Eucarístico Internacional<sup>496</sup>. Este Congreso fue uno de los más importantes eventos religiosos y políticos de las primeras tres décadas del siglo XX en España. Su organización fue puesta a cargo de una junta nacional

---

<sup>495</sup> Destacan entre estas las sencillas *Salves* de Eslava, que todavía hoy se cantan en las fiestas patronales de localidades en numerosos puntos de España y tradiciones como la interpretación que se hace anualmente en Irún/Irun del *Tu es Petrus* de Eslava durante las fiestas de San Pedro y San Marcial, tradición iniciada en 1935 (información amablemente facilitada por el colaborador y amigo irunés de este autor, Juan Larruquert),

<sup>496</sup> Hasta su número XXIV (1913), los Congresos Eucarísticos Internacionales eran un evento con una frecuencia aproximadamente anual de la Iglesia Católica dedicado a promover determinados aspectos relacionados con el sacramento de la Eucaristía. El XXII Congreso de Madrid gozó de un considerable nivel de participación y una amplia cobertura en la prensa española, convirtiéndose además en elemento clave de una significativa polémica entre el Rey y el gobierno.



presidida por la infanta Isabel de Borbón y Borbón y contó con el patrocinio oficial y la activa participación de su sobrino, el rey Alfonso XIII. La selección, dirección y ejecución de la música fue encargada a la Capilla Isidoriana. En cada una de las cuatro sesiones solemnes que se celebraron en la iglesia madrileña de San Francisco el Grande se cantó como mínimo una obra de Eslava (en su mayoría, los motetes eucarísticos a voces solas, CPE-369), convirtiéndolo en el compositor más interpretado en las sesiones del Congreso. A estas interpretaciones hay que añadir la *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X*, ejecutada con gran aclamación en una función especial organizada en el Teatro Real con la presencia de la familia real [763][764].

Con algunas excepciones, la programación de grandes obras de Eslava en las iglesias españolas parece haber decaído notablemente desde finales de la década de 1920, con el apoyo del refuerzo doctrinario que habría supuesto la emisión en 1928 por el Papa Pío XI de la constitución apostólica *Divini cultus sanctitatem*. La proclamación de la Segunda República en España en 1931 y los incidentes de violencia anticlerical que la acompañaron pueden haber contribuido también a una mayor austeridad en los templos. Por otra parte, las filípicas en contra de Eslava fueron asimismo disminuyendo en frecuencia y virulencia, posiblemente como resultado de la muerte de Villalba en 1921 y de Pedrell en 1922, las vicisitudes económicas por las que atravesó la revista de Otaño *Música Sacro-Hispana* (dejó de publicarse en 1923) y el hecho de que el mismo Otaño fuera obligado en 1922 por sus superiores eclesiásticos a apartarse temporalmente de su labor editorial, por razones al parecer relacionadas con su conducta personal [733].

#### La prohibición del *Miserere* de Eslava en Sevilla (1945)

Habiendo superado con *supuesto* éxito la consulta pontificia del cardenal Spínola en 1905, la interpretación del *Gran Miserere* de Eslava el Miércoles y el Jueves Santo en la Catedral de Sevilla prosiguió su andadura como tradición inexorablemente unida a la Semana Santa sevillana. Se alababa o se criticaba la obra y la costumbre como piadosa o vulgar según el subjetivo punto de vista del comentarista, pero el *Miserere* de Eslava era siempre descrito como un acontecimiento tan imprescindible, inefable y multitudinario

para la mayoría de los sevillanos como lo eran las procesiones que acompañaban los actos religiosos más importantes del año<sup>497</sup>. Afamados artistas de ópera continuaron disputándose el honor de participar como solistas en su interpretación y el evento iba siempre precedido por una viva expectativa. El rey Alfonso XIII presenció el *Miserere* de Eslava en Sevilla en 1906 y en 1930, y el general Franco lo hizo en 1940. En 1928 se realizó la primera grabación discográfica del *Miserere*, haciendo uso de las instalaciones del Teatro de San Fernando, y el Miércoles Santo de 1935 tuvo lugar la primera emisión radiada en directo desde la Catedral, llevada a cabo por la cadena radiofónica española Unión Radio (1925-1939) [38][48]. Sólo en 1932-1934 y 1936-1937, durante los difíciles años de la Segunda República y la Guerra Civil, fue suspendida la tradición<sup>498</sup>. A estos acontecimientos se habían además sumado la muerte del Maestro de Capilla, Eduardo Torres, en 1934 y la del entonces cardenal arzobispo de Sevilla, Eustaquio Ilundain y Esteban, en 1937.

La plaza de Maestro de Capilla permaneció vacante hasta el nombramiento en mayo de 1939 de Norberto Almandoz, hasta entonces Organista 1º. Como sucesor del cardenal Ilundain fue nombrado el cardenal Pedro Segura y Sáenz

---

<sup>497</sup> Para apreciar los diversos puntos de vista sobre el *Miserere* y su celebración narrados por los mismos sevillanos (oriundos o adoptivos) de esa época, véanse, por ejemplo las crónicas del celebrado compositor Joaquín Turina Pérez (1882-1949) [765] y del sacerdote y escritor costumbrista Juan Francisco Muñoz y Pabón (1866-1920) [766][767]. Turina no tenía una opinión muy favorable de Hilarión Eslava como compositor (especialmente en su *Miserere*) y lo consideraba inferior a su maestro y sucesor de Eslava en al magisterio de capilla hispalense, Evaristo García Torres.

<sup>498</sup> Como consecuencia de las dificultades económicas por las que estaba atravesando la Iglesia española (y por consiguiente, la archidiócesis de Sevilla) y la inestabilidad y desórdenes anticlericales que siguieron a la proclamación de la República en 1931, el tradicional *Miserere* de Eslava fue sustituido por los más sencillos *Misereres* a voces solas de Julio Valdés Goicoechea (1877-1958) en 1932 y de su tío Vicente Goicoechea en 1933, 1934 y 1936. En 1937 se interpretó un *Miserere* compuesto para coros y orquesta de Juan Antonio Gómez Navarro (1845-1923), antiguo discípulo de Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio en el Conservatorio de Madrid.

(1880-1957), incorporándose a su cargo en octubre de 1937<sup>499</sup>. El cardenal Segura, como se verá más adelante, fue una figura controvertida y dada a un integrismo rígido y cerril. No obstante, la música religiosa no se contaba entre sus más notorias obsesiones. Tampoco en un comienzo pareció inclinado a romper con las tradiciones litúrgicas de más arraigo en su nuevo destino pastoral. Así pues, a los pocos meses de la incorporación de Segura a la archidiócesis hispalense se reponía la tradición del *Miserere* de Eslava en los Oficios de Tinieblas del Miércoles y Jueves Santo. Otras tradiciones, como el Baile de los Seises, interrumpidas por el inicio de la guerra, fueron asimismo reincorporadas a los ritos catedralicios. En otro ejemplo de continuismo, en 1935 se había planteado la idea de celebrar el *Miserere*, no frente al Altar Mayor, como había sido costumbre, sino en otra parte del templo (sin determinar), con objeto hacer la ejecución «más conveniente y menos costosa». La cuestión quedó sin resolver, pero fue retomada en 1938, elevando el Cabildo la pregunta al nuevo arzobispo. La respuesta categórica de Segura, recibida el día siguiente, fue «que se guardase la tradición de esta Sta. Iglesia y que por tanto (*el Miserere*) se cantase en la Capilla Mayor» [48]. La documentación conservada de esos años da a entender que el cardenal Segura presidió con regularidad entre 1938 y 1944 la liturgia del Miércoles y Jueves Santo en la Catedral, celebrada con la habitual magnificencia. En ningún momento expresó públicamente el cardenal queja o preocupación alguna sobre esta celebración, y nada daba a prever ningún cambio sustancial.

Pedro Segura nació en la localidad de Carazo, en la provincia de Burgos, en 1880<sup>500</sup>. De familia humilde, el futuro cardenal cursó estudios en el Seminario Pontificio de Comillas. Fue

---

<sup>499</sup> La sublevación militar con que dio comienzo a la Guerra Civil se inició el 18 de julio de 1936. Sevilla cayó en manos de los sublevados a los pocos días. En octubre de 1937 la ciudad formaba parte de la retaguardia de la zona nacional y la jerarquía eclesiástica se encontraba plenamente restaurada, aunque en la práctica y en gran medida sometida al control de la autoridad militar y política.

<sup>500</sup> Dos fuentes biográficas interesantes sobre el cardenal Segura con un estilo y enfoque diferentes usadas aquí son la tesis doctoral de Santiago Martínez Sánchez [768] y, más recientemente, el libro de Carlos Ros Carballar [769].

ordenado sacerdote en 1906 y se doctoró en Teología y Derecho Canónico en 1908, y Filosofía en 1911. En 1916, Segura fue nombrado obispo, convirtiéndose a sus 36 años el obispo más joven en la Iglesia española. Ejerció como obispo auxiliar del cardenal José María Cos en Valladolid hasta 1919. En 1920 fue trasladado a la diócesis de Coria (Cáceres). La labor pastoral de Segura en Las Hurdes, una de las zonas más pobres y atrasadas de España y la relación que entabló con Alfonso XIII durante su visita a esta región guiado por Segura ayudaron a catapultar la carrera al joven obispo, siendo nombrado en 1926 arzobispo de Burgos. Ya en esos momentos comenzaba a asomar el carácter integrista y rígido de Segura, manifestado, entre otras cosas, por una desmesurada y obsesiva preocupación por la conducta “moral» de fieles y clérigos bajo su jurisdicción. En diciembre de 1927, Segura fue elevado por el Papa Pío XI al cardenalato y nombrado arzobispo de Toledo y por consiguiente, Cardenal Primado de España, máxima autoridad de la jerarquía eclesiástica española. Con el advenimiento de la Segunda República en abril de 1931, la actitud de Segura declaradamente hostil al nuevo régimen y sus fuertes divergencias con el nuncio apostólico vaticano para España desde 1921, Federico Tedeschi (1873-1959), acabaron por forzar su dimisión del arzobispado de Toledo —en efecto, su remoción— en septiembre de 1931, un hecho sin precedentes en la historia de España.

Tras un exilio en Roma, Segura fue nombrado en 1937 cardenal arzobispo de Sevilla, con la aprobación entusiasta y algo ingenua del gobierno nacionalista presidido por el general Franco, que consideraba a Segura «la primera víctima de las furias sectarias de la República que envileció durante cinco años a España». Al poco, Segura haría montar en cólera a Franco, se enfrentaría con el poder político local y con muchos de sus feligreses, asediados por constantes filípicas en forma de «sabatinas» y circulares diocesanas del cardenal arzobispo de lectura obligatoria en las iglesias. En ellas, Segura arremetía contra el modernismo, los protestantes, los bailes modernos, el verano en las playas, los católicos estadounidenses, la política exterior de España, ciertas películas de cine, la Feria de Abril y un sinfín de otros temas, conminando con fuertes penas canónicas a los infractores. Agotada su paciencia, el Papa Pío XII suspendió en funciones

a Segura en 1954, aunque permitiéndole conservar su título de arzobispo de Sevilla. La archidiócesis fue *de facto* puesta a cargo de un obispo coadjutor, el futuro arzobispo hispalense José María Bueno y Monreal (1904-1987). Segura falleció en Sevilla en 1957.

Volviendo a nuestro tema, el *Miserere* de Eslava tenía sus detractores en Sevilla, notablemente en el seno del mismo Cabildo catedral, motivados la mayoría probablemente por sinceras creencias y sensibilidades personales. De forma más general, existía además dentro de la jerarquía catedralicia un cierto resentimiento a la subordinación capitular al poder civil para la financiación y planificación cada año de las festividades de Semana Santa, especialmente aquellas que tenían lugar en el interior de la Catedral, entre las que destacaba por su costo y aparato el *Miserere*. Uno de los críticos del *Miserere* de Eslava durante esos años fue el mismo Maestro de Capilla, Norberto Almandoz <sup>501</sup>. Sobre esta tradición escribía Almandoz con bastante falta de proporción en el *ABC de Sevilla* en 1938, poco antes de su accesión al magisterio [771]:

«Por “Miserere” el público sevillano no puede referirse más que al por tantos títulos famoso, al por excelencia “suyo” al de la Catedral de Sevilla; al del suspirado “Jerusalem” del tenor solista; al de don Hilarión Eslava y Elizondo. En Sevilla no puede concebirse la existencia de otros “Misereres”. Algunos intentos de suplantación

---

<sup>501</sup> Nacido en Astigarraga (Guipúzcoa) en 1893, Norberto Almandoz Mendizábal inició sus estudios musicales en el País Vasco. En 1913 ingresó en el Seminario Pontificio de Comillas, en donde permaneció hasta su ordenación sacerdotal en 1918. En Comillas conoció y se convirtió en alumno predilecto de Nemesio Otaño, con quien compartió siempre una gran amistad. En 1919, Almandoz ganó por oposición la plaza de Organista 1º en la Catedral de Sevilla, puesto que ocupó hasta su accesión al magisterio de capilla en 1939. En 1920 fue becado en París, en donde estudió con el compositor y organista francés Gabriel Pierné (1863-1937). Almandoz participó activamente en la vida musical de Sevilla y fue uno de los principales impulsores de la fundación del Conservatorio hispalense. En Sevilla colaboró asimismo con Manuel de Falla en la creación de la Orquesta Bética de Cámara y, desde 1935, fue cronista de música en el periódico *ABC de Sevilla*. Almandoz se jubiló como Maestro de Capilla en 1960 y falleció en Sevilla en 1970 [770].

han tenido infructuoso resultado. A ninguno se le ha permitido empadronarse, ni adquirir carta de naturaleza. Imposible sustituir al oficial; al “único”. Para el melómano sevillano, la prosa davídica del salmo penitencial quedó cristalizada e inmortalizada en la amable música de Eslava. A su vez el sagrado texto granjeó al músico navarro imperecedera memoria entre sus admiradores incondicionales. Sin que sepamos por qué misteriosa influencia, por qué extraña relación siempre que escuchamos en nuestra Catedral la centenaria obra eslaviana, al atacar briosa la orquesta los primeros compases del jacandoroso y bravucón “Quoniam”<sup>502</sup> instintiva y rápidamente acuden a nuestra imaginación el malogrado Bizet y su ópera “Carmen” ¿Causas, motivos de esta insistente manía telepática? Inexplicable. Encomendamos su solución a los amantes del ocultismo y ciencias similares. Volvémonos al “Quoniam” ¡Qué bazaría y énfasis retador el de la entrada de los tenores al unísono! Y qué réplica más bravía la de los bajos, que lejos de amilanarse ante la gallarda actitud tenoresca, en enconada lucha laríngea, van ganando terreno, volviéndose retadores en la frase “non delectaberis”. La contienda de este fragmento se desarrolla a todo tren tumultuosa y fiera; “non, non, non, non, delectaveris”, “non, non” gritan desaforadamente ambos bandos. La llegada providencial de los solistas evita una ya inminente tragedia. En el “Quoniam” -como en el jocoso “Auditui”<sup>503</sup> -Eslava derrochó humorismo y gracia a manos llenas. Dudamos que en sus “Pietro il Crudele”, “Il Solitario” y “La tregua di Ptolemyde” se encuentren pasajes de semejante desparpajo y comicidad. Si Bizet, antes de escribir su “Carmen” hubiera visitado Sevilla, como sus colegas Chabrier<sup>504</sup> y Saint-Saens, y escuchado nuestro “Miserere” tenemos la certeza de que al oír el “Quoniam” sale exclamando: ¡Hermosos temas para mi

---

<sup>502</sup> Parte 10 de 12 del Salmo cantado.

<sup>503</sup> Parte 6 de 12 del Salmo cantado.

<sup>504</sup> Referencia a Emmanuel Chabrier (1841-1894), compositor francés conocido especialmente por su rapsodia para orquesta con tema español *España* (1883).

“Carmen”! y echando mano del lápiz pasan al instante a su cuaderno de apuntes. Ni que decir tiene que los temas ilustrarían a Escamilla y a sus proezas taurómacas. Realmente, el “Quoniam” posee aire y garbo taurinos marcadísimos. Los coristas lo conocen por “el pasodoble” del “Miserere”. Inyectados los temas en el personaje operístico hubieran realzado notablemente sus hazañas profesionales. “Carmen” salía beneficiada en color y ambiente local, y Eslava, asimilado por Bizet, merced a su habilidad técnica y pintoresca, adquiriría un relieve y una celebridad escénicas no logradas con sus obras teatrales. (...)»

Si el propósito de Almandoz con este dictamen era el de castigar al *Miserere* de Eslava como operístico e italianizante, sorprende su poco coherente elección como referencia de la famosa ópera de Georges Bizet: francesa, costumbrista, repleta de tópicos y estrenada 40 años *después* del *Miserere*. El comentario de Almandoz trae a la memoria como réplica las palabras que, en defensa a otra crítica parecida, había pronunciado Eslava en 1845:

«(...) he tenido la desgracia de no complacer a un pequeño número de periodistas, que en el año pasado calificaron de profanas las obras religiosas de mi oposición, y de religiosas mis *Treguas* ejecutadas al poco tiempo en el teatro del Circo, si bien es de notar que con respecto a esta ópera no estuvieron acordes mis antagonistas, pues unos no hallaban en ellas más que *Misereres*, mientras los otros encontraban *polos y tiranas*.»<sup>505</sup>

Más comedido que su crónica de 1938 fue un nuevo y más extenso artículo de Almandoz aparecido en el mismo periódico con el título de «Eslava y la orquestación de su *Miserere*» en 1944 [772], en el que describía a Eslava-compositor y a su *Miserere* con estas palabras:

«Nunca fué la orquesta el fuerte del insigne maestro. Así como en las voces, desde sus primeras obras, es siempre músico hábil y de consumada maestría.

---

<sup>505</sup> Ver Capítulo V.

»El *Miserere* —sea dicho con todo respeto— adolece en la orquestación de rellenos y de pobreza instrumental. No obstante, dispersos por diferentes versículos, escúchanse pasajes ingeniosos y de bien logrado efecto.»

A pesar de todas sus reticencias, Norberto Almandoz dirigió más que competentemente y con gran aclamación los *Misereres* de Eslava en la Catedral entre 1940 y 1944, incluso trayendo a Sevilla al recién creado Coro Easo de San Sebastián para mejorar la calidad artística de las representaciones.

En septiembre de 1943, Segura convocó un Sínodo Diocesano, que tuvo lugar del 18 al 20 de noviembre de ese mismo año. Al Sínodo le siguió un Concilio Provincial, anunciado en abril de 1944 y efectuado del 12 al 19 de noviembre de 1944. Ambas conferencias tenían su fundamento en el cumplimiento de las prescripciones del Código de Derecho Canónico. Su objetivo declarado era el establecimiento o actualización de normativas y preceptos de aplicación en el arzobispado y en la provincia eclesiástica de Sevilla, aunque Segura aprovechó estos encuentros como oportunidades para reforzar su habitual autoritarismo y fomentar la lealtad a su persona. Se trataron principalmente temas próximos al corazón del cardenal; asuntos como la ortodoxia religiosa, la instrucción en la Fe, el ministerio sacerdotal, la conducta moral y la formación de los clérigos, la orientación cristiana de las costumbres, el culto y los Sacramentos. En esta abultada agenda, la música en los templos apenas fue discutida: se recordaron los mandatos impuestos por Pío X y Pío XI y, en el Sínodo, se reiteraron la función de la Comisión Diocesana de Música Sagrada en cuanto a aprobación de música litúrgica, así como la responsabilidad del Maestro de Capilla de «asegurar el fiel cumplimiento de todas las leyes del canto coral, y de desarraigar los vicios que se hayan introducido en la música sagrada». Nada verdaderamente nuevo ni ninguna alusión específica a la costumbre del canto del *Miserere* en la Catedral; por lo menos, nada obvio [773].

El apoyo o, quizá mejor dicho, la fachada de tolerancia mantenida hacia el *Miserere* durante los siete primeros años del vicariato de Segura se transformó en una cerril oposición desde el arzobispado nada más comenzar 1945. Esta vez no



se trataba, sin embargo, de otro súbito «arranque» del Cardenal, sino la meticulosa ejecución de un plan táctico en varias fases. Por la complejidad del plan y otros datos, la idea tiene que haber empezado a forjarse con meses de antelación<sup>506</sup>.

El primer paso en público lo dio Segura el mismo día de Año Nuevo de 1945, en su primera carta pastoral del año, anunciando la convocatoria de un Congreso Sacro-Musical de la provincia eclesiástica de Sevilla en torno al tema del *Motu Proprio*, a celebrarse a mediados de marzo, pero sin hacer mención del *Miserere* como su verdadero objetivo. A la carta pastoral le siguió el programa preliminar del Congreso dos semanas después. Por separado, en esas mismas fechas, Segura escribió a reconocidos prosélitos del *Motu Proprio* más allá de la archidiócesis con objeto de recabar opiniones que pudieran ser consideradas incuestionablemente autoritativas sobre el *Miserere* de Eslava y su supuesta contravención de la normativa papal. Como resultado de esta gestión, el Cardenal arzobispo recibió sendas contestaciones de los canónigos Padre Donostia y David Pujol<sup>507</sup> recibidas a comienzos de febrero, cuyo tono y contenido son fáciles de adivinar [768].

Paralelamente, Segura inició una consulta con el Deán del Cabildo catedral, Luciano Rivas Santiago. En una comunicación marcada con el encabezamiento de

---

<sup>506</sup> La previa existencia de un detallado «plan orgánico» para reformar la música en la Catedral aparece mencionada en una carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz fechada en marzo de 1945 a la que se hará referencia más adelante.

<sup>507</sup> Se trata de José Gonzalo Zulaika Arregi, conocido como José Antonio Donostia, Jose Antonio de San Sebastián, o Padre Donostia (en *euskera*, Aita Donostia) (1886-1956) y David Maria Pujol i Roca (1894-1979). El Padre Donostia, fraile capuchino, fue un destacado compositor, organista, escritor y musicólogo. En 1945, se encontraba en Barcelona formando parte del recién creado Instituto Español de Musicología, institución integrada en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, organismo oficial de desarrollo de las ciencias en ese entonces ligado al Ministerio de Educación franquista. Dom David Pujol, monje benedictino, fue especialista en musicología y en esos momentos tenía a su cargo la Escolanía del Monasterio de la Madre de Dios de Montserrat (Barcelona). Segura habría conocido a ambos en el IV Congreso de Música Religiosa celebrado en Vitoria en 1928 [716].

«confidencial, reservado» con fecha de 31 de enero de 1945, el Cardenal le preguntaba al Deán sobre su parecer «sobre el canto del *Miserere* del maestro Eslava, atendidas sus condiciones musicales y las circunstancias que rodean su ejecución». La respuesta fue emitida en nombre del Cabildo en pleno<sup>508</sup> el 19 de febrero. El oficio capitular declaraba que «el “*Miserere*” de Eslava, tal y como está en su partitura original, pugna totalmente con la letra y el espíritu del Motu Proprio de Pío X y la Constitución “*Divini Cultus*” de Pío XI sobre la música y canto sagrados», añadiendo que «el aparato teatral de su ejecución (...) pugna manifiestamente también con las leyes litúrgicas de la Santa Iglesia sobre la oficiatura coral» [70][71]. Curiosamente, el Cabildo no hacía en su escrito mención alguna del supuesto privilegio papal recibido por el cardenal Spínola en 1905, interpretado en su momento como una dispensa *sine die* para la ejecución de la obra según la costumbre. Es difícil de concebir que esta omisión fuera accidental, siendo dicha excepción (aún en su inexacta interpretación) bien conocida y encontrándose claramente documentada en los autos capitulares.

Para consolidar su apoyo interno, Segura recurrió también independientemente a su Prefecto de Sagradas Ceremonias (y miembro del Cabildo), Manuel Gómez Rodríguez (1873-1946). En su largo informe al Cardenal, el Prefecto declaraba el canto del *Miserere* de Eslava «antilitúrgico» basándose en su interpretación de los decretos de la Sagrada Congregación de Ritos y en el aspecto, según él, de teatral e irrespetuoso de los coros y cantantes en el templo durante la ejecución del salmo. Concluía el Prefecto su informe declarando que [70][775]—

«(...) la prohibición del *Miserere* de Eslava, no puede ser más terminante, como es natural, si se tiene en cuenta el espíritu que la domina en esos días, la solemnidad de los Misterios que en ellos se conmemoran, la respetable antigüedad de los ritos y ceremonias usados y el ambiente de paz y aflicción que domina y llena en esos días aun el ánimo cristiano más tibio.»

---

<sup>508</sup> Como referencia, el Cabildo hispalense contaba en 1945 con 21 miembros, incluyendo entre ellos a su Maestro de Capilla, Norberto Almandoz [774].

apostillando que, en su opinión, «(...) no debe tolerarse por más tiempo el *Miserere* de Eslava en las noches del Miércoles y Jueves Santos, en la forma en que se hace». Como en el caso del Cabildo, tampoco el Prefecto hacía mención alguna del precedente establecido en 1905.

Mientras tanto, en una singular coincidencia, aparecía en el número correspondiente al mes de febrero de 1945 de la revista *Tesoro Sacro-Musical* un artículo firmado por su director, Babil Echarri<sup>509</sup> con el título de «*Quosque tandem...?*»<sup>510</sup>, en el que se repetían los tópicos de siempre sobre el *Miserere* de Eslava, aunque mostrándose algo más caritativo con la figura del compositor que algunos de sus correligionarios. En particular, Echarri tildaba el *Miserere* de Eslava de «inconveniencia y abuso» y se preguntaba retóricamente (se supone) si habría «de acudir el Señor (o sus representantes) como en Jerusalén, látigo en mano, a expulsar a los mercaderes del templo.» [776]

A pesar de la inusitada discreción con que intentó moverse Segura con relación a este tema, la voz empezó a correr entre la ciudadanía, siendo los planes del Cardenal recibidos con auténtica consternación. En un escrito dirigido a Segura firmado por varios notables sevillanos encabezados por el rector de la Universidad de Sevilla, José Mariano Mota Salado (1887-1959) se argumentaba que el *Miserere* de Eslava no merecía desaparecer al constituir «una manifestación religiosa que va unida al recuerdo de tantas generaciones, y que tanto contribuye al esplendor, peculiaridad y gloria de

---

<sup>509</sup> Babil Echarri Alfaro (1903-1986), sacerdote navarro misionero de la orden del Inmaculado Corazón de María, compositor, organista, editor y musicólogo. Desde 1937, Echarri ocupó el puesto de director de la revista *Tesoro Sacro-Musical* (1917-1978), considerada heredera en contenido, estilo e ideología de la revista *Música Sacro-Hispana* fundada por Otaño, ya desaparecida.

<sup>510</sup> Referencia latina a la catilinaria del orador y filósofo romano Marcus Tullius Cicero (106-47 AEC) «*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*» («¿Hasta cuándo abusarás, Catilina, de nuestra paciencia?»), dirigida en contra del político y conspirador Lucius Sergius Catilina (ca. 108-62 AEC). Esta frase se ha convertido con el paso del tiempo en una figura retórica, como en este caso, frecuentemente usada fuera de contexto.

nuestra Semana Mayor». No sirvió de nada; la suerte había sido ya echada [768].

El 1 de marzo de 1945, el *Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla* publicaba una Instrucción Pastoral firmada por el cardenal Segura con fecha de 25 de febrero consistente en un detallado comunicado de obligada lectura en todas las iglesias de la archidiócesis sobre el tema del *Miserere* de Eslava [775]. La Instrucción Pastoral de Segura fue publicada en forma de un librito de mano de 32 páginas en el que, sin expresamente declarar la prohibición del tradicional canto del *Miserere* en la Catedral, lo condenaba sin reservas. La autoridad para proscribir la tradición quedaba delegada en el Cabildo y en su Prefecto de Ceremonias; Segura sólo tenía que dar su *consentimiento*. De ese modo, el cardenal arzobispo podía responsabilizar a las autoridades eclesásticas locales de las consecuencias que pudieran haber —hábil maniobra de autoprotección, pero muy poco característica de un Segura al que la reacción popular a sus acciones siempre le importó muy poco. El riesgo de protestas era de todas formas mínimo; hay que recordar que esta era la España de 1945, víctima todavía de una fuerte represión política y férrea censura de prensa.

La Instrucción comenzaba con una detallada exposición sobre el *Motu Proprio* de Pío X y el refuerzo de esta normativa más adelante por Pío XI. A continuación, en un apartado con el título de «Un abuso inveterado en esta Archidiócesis», se explicaba la prohibición del *Miserere* y el «abuso» prolongado a causa de «la incomprensión de algunos, la ligereza de otros, la mala voluntad de los menos y la ignorancia de muchos». El autor del panfleto continuaba con una descalificación de Eslava, taimadamente alegando que «su biografía claramente da a entender que su formación musical se desarrolló en un ambiente poco favorable al estudio profundo de la música estrictamente sagrada». A esta afirmación le seguía una mención de los Congresos Nacionales de Música Religiosa celebrados en 1907, 1908, 1912 y 1928 y una reprobación (¿reciente, o la de 1905?) del *Miserere* como música no apta para la liturgia por parte de la Comisión Diocesana de Música Sagrada de Sevilla. Como en el caso de los informes capitulares, tampoco se hacía referencia alguna a las

discusiones o a la consulta papal realizada por al arzobispo Spínola, o a la actuación del Cabildo sobre el tema en 1905.

Los mayores ataques a Eslava y a su *Miserere*, sin embargo, se reservaron para el apartado titulado «El juicio de los doctos», en el que el autor del panfleto hacía una detallada referencia a los artículos aparecidos en la revista *Música Sacro-Hispana* entre 1910 y 1913 (comentados aquí previamente), incluida la feroz acometida de Pedrell en 1910 a Eslava, evocado su autor nuevamente como *el Wagner español*. La Instrucción hacía mención también a la alocución de Otaño sobre el tema del *Miserere* en el Congreso Nacional de Música Sagrada de Barcelona de 1912, recordando los entusiastas aplausos con que fue recibida<sup>511</sup>. A continuación se citaban el contenido de la carta que el Padre Donostia le había enviado a Segura dos semanas antes y un fragmento de una invectiva publicada casi siete años atrás en contra del *Miserere* por una anónima «autoridad musical indiscutible» —precisamente el artículo de Almandoz del *ABC de Sevilla* de 1938 antes mencionado. La áspera crítica en este apartado concluía con un comentario genérico que Manuel de Falla había hecho en 1939 sobre el estado de la música religiosa en España y que en realidad poco o nada tenía que ver con el *Miserere* sevillano, pero que la Instrucción convenientemente interpretaba como una alusión directa<sup>512</sup>. En el apartado final, un «Acuerdo

---

<sup>511</sup> Es de destacar con respecto a este acontecimiento que no consta que Segura hubiera asistido a dicho Congreso, habiéndose incorporado sólo unas semanas antes a su nuevo empleo como canónigo doctoral en la diócesis de Valladolid. Por otra parte, siempre cabe la posibilidad (remota) de que Segura leyera ese detalle en la crónica oficial del Congreso, publicada en Barcelona 32 años antes en un libro de escasa difusión.

<sup>512</sup> La cita en cuestión procede de una carta que Falla escribió al comité organizador de la Exposición Internacional de Arte Sacro que el recién constituido gobierno español celebró en Vitoria a finales de mayo de 1939, al mes de concluida la Guerra Civil [777]. Al comienzo de la carta, un poco incoherente, Falla expresaba su apoyo a la Exposición, disculpándose por su ausencia. Más adelante en su misiva, Falla abogaba por el apoyo oficial a las artes plásticas religiosas, sugiriendo como comprobación de la pobre condición artística de las iglesias—

«(...) (que) bastaría echar una mirada sobre la producción musical, que desde mediados del siglo XVIII, existe en los archivos de

sumamente laudable», se resumía el ya descrito dictamen del Cabildo y se anunciaba el Congreso Metropolitano de Música Sagrada, cuyo comienzo estaba previsto en apenas dos semanas. La Instrucción se hacía preceptiva en la totalidad de la provincia eclesiástica de Sevilla, por lo que también quedaba suprimida la tradición del *Miserere* de Eslava en Jerez de la Frontera (la diócesis de Asidonia-Jerez era, y es todavía, sufragánea de la archidiócesis de Sevilla), en la localidad sevillana de Marchena y por extensión, en el resto de Andalucía, como fue el caso de Baeza (Jaén), en donde se cantaba el *Miserere* cada Semana Santa desde hacía ya más de 80 años.

Quedaba ya, pues, sólo dar la puntilla —el congreso convocado por Segura. El Primer (y único del que hay constancia en esa época) Congreso Metropolitano de Música Sagrada de Sevilla se celebró del 14 al 17 de marzo de 1945 con todo el fasto de un congreso nacional y con gran derroche de medios. Participaron, entre otros, la Capilla Isidoriana, un

---

nuestras catedrales. Y no es solo esto, sino que en lo cotidiano extralitúrgico se ha llegado a extremos increíbles; me refiero a ciertas coplas y gozos, en los que, no solo la música, sino la misma letra (con muy pocas excepciones) son indignas del alto fin a que se destinan. Me estoy refiriendo, especialmente, al centro y sur de España, puesto que en el norte y Cataluña, felizmente, esta reforma, en lo relativo a la música, ya ha dado sus frutos, aunque no esté a la misma altura en lo concerniente a la imaginaria (...)»

A continuación, Falla se pronunciaba a favor de la creación de escuelas de música sagrada y se quejaba de «los abusos que padecemos en lo que se refiere a los tañidos de campanas, tan lejos de la majestad y severidad que debieran tener». Es difícil ver en todo esto una conexión clara con el *Miserere* sevillano —ni una copla ni un gozo (o tañido de campana), y con el salmo bíblico en latín como letra— obra además que Falla ya conocía y de la que no parece haber anteriormente expresado muchas quejas. Manuel de Falla, indiscutiblemente la máxima figura de la música española del siglo XX, hombre extraordinariamente sensible y de una profunda espiritualidad, con su salud y su espíritu quebrantados por los acontecimientos de la Guerra Civil, se vio sujeto desde 1936 al acoso de un nuevo poder político y eclesiástico que buscaba saciar con el maestro sus afanes de legitimidad [778][779], extremo evidenciado en este caso por la inclusión fuera de contexto de su escrito en la Instrucción Pastoral. En 1939, un enfermo y abatido Falla se trasladó a Argentina, en donde falleció en 1946.

coro de seminaristas traído desde Cuenca y varias agrupaciones locales, y como conferenciantes, el padre Donostia, venido desde Barcelona, el director de la revista *Tesoro Sacro-Musical* de Madrid, Babil Echarri, el monje benedictino de Silos Germán Prado Peraita (1891-1974) y el discípulo y colaborador de Nemesio Otaño, José Artero, catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca. Otaño aparece en el programa de mano anunciado también como uno de los conferenciantes, pero finalmente no acudió a Sevilla por motivos de salud. A la sesión inaugural asistió en representación del Papa el nuncio apostólico para España, cardenal Gaetano Cicognani (1881-1962). La prensa no hace mención alguna de la presencia en el Congreso de ninguna autoridad civil destacada, pero sí se resalta, en varios de los actos más solemnes, la del gobernador militar de Sevilla, el General de División José Martín Prat y Armesto (†1960), quizá tanto una expresión de apoyo oficial desde Madrid como una no muy velada advertencia a los sevillanos. Todas las sesiones del Congreso fueron presididas personalmente por el cardenal Segura.

El Congreso en realidad no fue más allá de una trillada reexposición de los preceptos del *Motu Proprio*, de los méritos del canto gregoriano y de la importancia de la enseñanza musical y el canto popular. La charla que iba a dar Otaño sobre polifonía fue finalmente presentada por Artero. El *Miserere* de Eslava tampoco se discutió abiertamente, pero habría sido sin duda el tema más debatido en los corrillos del Congreso. En cuanto a la selección de música para los varios interludios y sesiones solemnes, se adivina un cierto deseo de revancha por los percibidos agravios del Congreso de 1908: No sólo no se programó ni una sola obra de Eslava, sino que además se incluyó prominentemente en el Gran Concierto Sacro del día 16 el motete eucarístico *Jesu dulcis memoria* del maestro... Guerrero<sup>513</sup>. En ese mismo concierto se interpretó asimismo el *Miserere* de Goicoechea, la obra escogida para sustituir a la versión de Eslava en la Catedral en 1945 (como también lo fue en 1946). Las crónicas del evento no

---

<sup>513</sup> Recuérdese que en el Congreso Nacional de 1908, la entusiasta acogida por el público sevillano del motete de Eslava con el mismo título y los supuestos agravios a la memoria del maestro renacentista Francisco Guerrero desataron las acerbias iras de los líderes del movimiento *motuproprista*.

mencionan ovaciones o repeticiones de ninguna de las obras presentadas [780]-[783]. La revista *Ritmo* (hasta 1943 dirigida por Otaño) publicó en su número correspondiente al mes de junio sendas crónicas de Germán Prado y de José Artero en incondicional apoyo del Congreso y de la decisión de Segura [784][785].

Visto desde hoy, no deja de ser irónico que toda esta exhibición de ortodoxia en pro del *Motu Proprio* tenía lugar tan sólo dos años antes de la encíclica de Pío XII *Mediator Dei*, con la que se daba inicio a un giro de (casi) 180 grados con respecto a la música sagrada que culminaría con el Concilio Vaticano II.

El *Miserere* de Goicoechea se interpretó en la Catedral de Sevilla el Miércoles y el Jueves Santo, 28 y 29 de marzo. En contraste con la habitual expectación con que solía recibirse en la prensa local la ejecución del *Miserere*, este ritual tan emblemático de la Semana Santa hispalense pasó casi desapercibido [786][787], reflejando probablemente la censura oficial ante el temor de posibles protestas, y el bostezo colectivo de la mayoría de los sevillanos. Refiriéndose al *Miserere* de 1945 en la Catedral comentaba recientemente el músico y cronista José Manuel Delgado con característico gracejo sevillano [788]:

«Las crónicas no dicen si fue alguien a escucharlo, aunque se sabe de la presencia de *Su Eminencia Reverendísima*.»

Figuras prominentes en Sevilla intentaron reiteradamente lograr la restitución del *Miserere* tradicional. En abril de 1945 se aprobó por unanimidad un ruego a la Comisión Municipal Permanente del consistorio sevillano en el que se pedía al alcalde que, en representación del Ayuntamiento, se dirigiera al Sumo Pontífice (aparentemente sin pasar por Segura) con el propósito de «conceder la necesaria autorización, para que se pueda celebrar en la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral, el *Miserere* de Eslava, en la forma que viene tradicionalmente ejecutándose». La instancia iba documentada con un largo y detallado alegato en el que se mencionaba de la supuesta dispensa papal de 1905. El Ayuntamiento no parece haber actuado [788]. En 1947, el alcalde de Sevilla y otros notables sevillanos presentaron una



nueva petición a Segura, con esperablemente inútil resultado [768].

El 9 de marzo de 1945, a escasos días de la publicación por Segura de su Instrucción y a menos de una semana de la apertura del Congreso Metropolitano de Música Sagrada, un oportunamente bien informado Nemesio Otaño le había enviado una carta a al Cardenal en la que no ocultaba su júbilo y el ardiente desprecio que, 40 años después de sus primeros pasos inquisitoriales en Valladolid, sentía todavía el jesuita aún por Eslava y su *Miserere* [768]:

«(...) felicito a S.E. porque, al fin, se ha decidido dar el golpe de muerte al monstruo.»

Esta afirmación («felicito a S.E. porque, al fin, se ha decidido») parece dar a entender que Otaño y Segura (o personas próximas a ambos) habrían discutido el tema de la prohibición previamente a la emisión de la Instrucción Pastoral. En otro apartado de su carta, Otaño, con su habitual desprecio, aprovechaba para tildar a los sevillanos de tozudos e incultos:

«Siempre dije a los sevillanos que, ya que esa obra era indigna del templo y de ningún valor artístico, deberían ejecutarla en un teatro o en una plaza, si tan irremediable era su fanática admiración por ella, incomprensible en un pueblo culto.»<sup>514</sup>

No hay constancia de ninguna contestación o de relación alguna entre Segura y Otaño con posterioridad a esta carta.

Toda esta curiosa trama suscita preguntas como—

- ¿Por qué en 1945, bajo la autoridad del mismo cardenal arzobispo Segura que había repuesto la tradición del *Miserere* de Eslava siete años antes, y careciendo de una razón apremiante para imponer su prohibición?
- ¿Qué impulsó a Segura a aprobar esta decisión y a ejecutarla con una cautela tan inusual?

---

<sup>514</sup> La carta de Otaño a Segura se conserva en el fondo *Agencia de preces y varios, 1930-1946* de los archivos de la Catedral de Sevilla. Las citas de dicha carta aquí reproducidas proceden de [768].

La documentación aquí recogida no permite formular respuestas concluyentes a estos interrogantes, pero ofrece por lo menos la posibilidad de formar una hipótesis razonable. Además de la Instrucción Pastoral, los documentos capitulares y los reportajes en la prensa ya citados, la correspondencia personal entre Norberto Almandoz y su amigo y antiguo profesor en la Universidad Pontificia de Comillas, Nemesio Otaño, a comienzos de 1945 trata parcialmente este tema<sup>515</sup>. A partir de toda esta información, se puede deducir que en efecto existió un plan, probablemente forjado por miembros del Cabildo catedral discretamente encabezados por el maestro de Capilla, plan en el que Segura se implicó desde un principio, o cuya creación puede incluso haber sugerido el Cardenal arzobispo, pero la mayoría de cuyos detalles fueron puestos en manos de Almandoz. A Almandoz, quizá con la ayuda de José Artero, le habría correspondido la tarea de redactar la referencia histórica de la Instrucción Pastoral, tema que Segura escasamente conocía, la preparación del Congreso y la nueva programación de la Semana Santa en la Catedral.

A pesar de su carácter voluble e inclinado a extremismos, el cardenal Segura era una persona relativamente docta e inteligente. Carecía, sin embargo, de una formación musical, y la música sagrada nunca fue para él un tema de excepcional interés<sup>516</sup>. Por esa misma razón, es improbable que conociera

---

<sup>515</sup> Correspondencia conservada en ERESBIL y en el Archivo-Biblioteca del Santuario de Loyola / Loiolako Santutegia (Guipúzcoa), consistente en tres cartas de Otaño a Almandoz fechadas entre el 26 de febrero y el 4 de marzo de 1945 y una carta de Almandoz a Otaño con fecha de 5 de marzo de 1945 [789]. El autor agradece a Mark Barnés (ERESBIL) y a Olatz Berasategui (Santuario de Loyola) su amable ayuda en localizar y facilitar copias de estos documentos.

<sup>516</sup> Segura presidió las sesiones solemnes del IV Congreso de Música Sagrada celebrado en Vitoria en 1928, en su calidad de Cardenal Primado de España, pero más allá de sencillos discursos de apoyo, no parece haber contribuido como ponente o especialista en ninguna de sus sesiones técnicas, como tampoco lo hizo en 1945 en el Congreso Metropolitano de Sevilla. No se le conoce asimismo ninguna participación en publicaciones relacionadas con la música sagrada o el *Motu Proprio* con anterioridad (o con posterioridad) a su Instrucción Pastoral de 1945.

el Cardenal con mucho detalle los avatares por los que discurrió la implantación del *Motu Proprio* en España a partir de 1904 o sobre lo acontecido o publicado con relación a los significativos Congresos Nacionales de Música Religiosa de Valladolid, Sevilla o Barcelona (1907-1912), a ninguno de los cuales probablemente asistió. Y aunque a Segura jamás le importó incordiar a los sevillanos con sus sabatinas y circulars, llegando hasta el extremo de condenar la Feria de Sevilla (por todo lo pecaminoso que, según él, en ella acontecía), su motivación parece haber sido siempre su particular concepto de moralidad pública y su hipócrita gazmoñería. El *Miserere* de Eslava no era en sí, ni nadie jamás lo calificó (ni siquiera sus más acerbos críticos), como una obra artística acarreadora de peligro moral<sup>517</sup>, por lo que es difícil concebirlo como una prioridad para Segura. Siendo además una tradición tan enraizada en Sevilla, su supresión conllevaba un cierto riesgo de alterar la paz ciudadana —el principal temor comunicado por el cardenal Spínola al Papa en su consulta confidencial de 1905. De ahí quizá la cautela de Segura.

Segura adujo que la prohibición del *Miserere* de Eslava tenía su fundamento principal en el cumplimiento de las constituciones del Sínodo Diocesano de 1943 sobre música sacra, excusa bastante débil, dado el carácter tangencial que se le dio en el Sínodo a este tema y el hecho de que las disposiciones sinodales no eran nada más que una repetición de las ordenanzas papales de 1903 y que no contenían alusión alguna al *Miserere*. Segura podría simplemente haber ignorado estas constituciones sin que nadie hubiera hecho reclamación alguna, y la cuestión habría quedado nuevamente sobrepasada. El Cardenal arzobispo y su Cabildo deben haber considerado que en 1945 había llegado el momento de actuar y que podían contar con la colaboración de influencias poderosas en Madrid —especialmente Nemesio Otaño— para sobreponerse a cualquier resistencia que pudiera surgir a la ejecución del plan.

---

<sup>517</sup> La preocupación de la jerarquía eclesiástica local había sido siempre más bien la conducta de los feligreses durante la ejecución del Salmo (de Eslava o de quien fuera) en la oscuridad del templo,

Comenta Otaño en su carta a Almandoz del 26 de febrero [789]:

«El Sr. Cardenal me invitó por carta muy amable al Congreso que vais a celebrar, del que sólo tengo referencias por una carta de ayer de Artero en la que me habla de sus intervenciones.

»Me decía el Sr. Cardenal que me pusiese al habla contigo. He esperado unos días a ver si tú me dabas alguna orientación; pero en vista de tu silencio, me decido a preguntarte qué planes tienes sobre mí.

»Claro es que me agradaría mucho tomar parte en el Congreso, para hacer honor a la historia (...)»

El hecho de que Otaño no fuera partícipe de los planes de Segura desde un principio puede haberse debido a la falta de confianza y la relación escasamente amistosa que existía entre ambos, ocasionada por el empleo de Otaño a finales de 1931 y comienzos de 1932 como informador, correo y agente del nuncio Tedeschini, enemigo jurado de Segura. En esa labor, uno de los asuntos más importantes y delicados con que tuvo que tratar Otaño fue precisamente el cardenal Segura, involucrado en esos momentos en una pugna abierta con el nuevo régimen político y al mismo tiempo, en un grave alegato de escándalo en la vida privada del Cardenal Primado que amenazaba con destruir su carrera y salpicar a la Santa Sede. Otaño había manifestado en esa época a Tedeschini que detestaba a Segura, sentimiento, al parecer, mutuo [769][790]. Con todo, la oportunidad de ir ahora a Sevilla y recobrar su protagonismo como máximo «apóstol» en España del *Motu Proprio* valían para Otaño la incomodidad de verse con Segura. El Cardenal, por otra parte, parecía dispuesto a hacer las paces o, por lo menos, declarar una tregua con Otaño.

Desde finales de la década de 1920, como jesuita y con poderosas conexiones en la nunciatura y en el Vaticano, Nemesio Otaño había pasado a convertirse en destacada personalidad en círculos políticos de la derecha católica. Tras la disolución por el gobierno de la Republica en enero de 1932 de la Compañía de Jesús, y acosado por problemas de salud. Otaño se retiró a su Azcoitia natal. Tras la caída de Azcoitia en manos de las tropas sublevadas en 1937, Otaño fue reclutado por el gobierno franquista para dar a conocer y popularizar el nuevo himno nacional —la antigua *Marcha*

*Real o Marcha Granadera*— tema que le llevaba interesando desde 1917 a sugerencia del rey Alfonso XIII<sup>518</sup>. La utilidad y la actitud servil de Otaño hacia el nuevo régimen le valió un rápido ascenso, incluyendo la organización musical de diversos actos oficiales, colaboraciones con Radio Nacional de España, su nombramiento como Director de la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1940, la dirección ese mismo año de la revista *Ritmo*, su ingreso en 1943 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y una auténtica «avalancha» (en sus propias palabras) de honores y nombramientos oficiales entre los que destacan Director de la Sección de Musicología del Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología (parte del CSIC) en 1940, Asesor Musical de la Dirección General de Propaganda en 1940, Director del Consejo Nacional de la Música (dependiente de la Dirección General de Bellas Artes) en 1941 y, el quizá más impactante, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cargo que ocupó entre 1940 y 1951<sup>519</sup>. Así pues, en 1945, el prestigio y la autoridad oficial de Otaño se encontraban en su apogeo [733][791]-[793].

El 1 de marzo, el mismo día que se emitía en Sevilla la Instrucción Pastoral, Otaño enviaba a Almandoz una nueva misiva enfocada principalmente en el Congreso, en la que manifestaba [789]—

«Tú verás el puesto que puedo ocupar en vuestro plan orgánico. Yo tengo preparado un proyecto de Escuela Superior de Música Religiosa, que me convendría darlo a conocer, no en discurso, sino en una exposición, a manera de informe o memoria.

»Si hay sesiones privadas, puedo dirigir alguna, si os parece, pues no tengo ningún afán de llevar la batuta. intervendré, eso sí, en lo que se me ofrezca, guiado por la vieja experiencia que en estas materias poseo. Encuentro a la nueva generación muy despistada en

---

<sup>518</sup> Como interesante coincidencia, recuérdese el infructuoso concurso celebrado en 1870 para la elección de un himno nacional en el que participaron Eslava y sus colegas Barbieri y Saldoni (Capítulo XI).

<sup>519</sup> Para el cargo había sido propuesto previamente, con el apoyo de Otaño, Manuel de Falla, quien lo rechazó de plano [779].

ellas y no me he de callar cuando me convenga sugerir alguna orientación útil.»

Almandoz buscaba dar a su antiguo maestro el mayor protagonismo posible y de esa manera conseguir proporcionar a la iniciativa un máximo tono de autoridad y peso oficial. En una carta con fecha de 4 de marzo, Otaño sugería que fuera presentado en el Congreso como Director del Real Conservatorio y Presidente del Consejo Nacional de Música. Le respondía Almandoz [789] «(...) hable V. de lo que hable, todo ha de ser de interés, y escuchado con gran interés». Otaño, sin embargo, se vio obligado a último momento a cancelar su viaje a Sevilla por enfermedad, aunque sin no antes escribir la ya referida carta a Segura felicitándolo por haber puesto fin al «monstruo» del *Miserere* de Eslava.

La otra figura de interés es el canónigo José Artero, compañero de seminario de Almandoz en Comillas, y como él, miembro sobresaliente de la *Schola Cantorum* fundada y dirigida por Otaño. Artero fue una figura siempre muy unida a Otaño, colaborando con él en diversas publicaciones musicales y como organizador y participante en numerosos congresos y conferencias y entusiasta propagandista del *Motu Proprio*. Durante la República, Artero se dedicó también al activismo religioso y político, identificándose con la derecha católica en una línea doctrinal próxima a la del cardenal Segura. Fue capellán militar durante la Guerra Civil, trabajando para el Servicio Artístico de Vanguardia del bando sublevado. Desde su fundación en 1940 hasta 1943, Artero fue rector de la Universidad Pontificia de Salamanca, permaneciendo en esta institución como catedrático de Teología Fundamental y profesor de Musicología [761][794]. Aunque no contaba con el prestigio de Otaño, Artero ejerció una influencia decisiva en el proceso que condujo a la prohibición del *Miserere* de Eslava.

La tradición sevillana del *Miserere* de Eslava, aunque algo transformada, volvió a Sevilla en la Semana Santa de 1956, con un cardenal Segura ya apartado por el Vaticano de sus funciones oficiales, Otaño retirado de toda actividad y en las postreras semanas de su vida y la encíclica de Pío XII *Musicae Sacrae disciplina* publicada tan sólo unos meses antes. El

reestreno tuvo lugar el 28 de marzo, Miércoles Santo de 1956 en el Teatro Lope de Vega, presentado como un «concierto sacro» bajo la batuta del maestro Pedro Braña Martínez (1902-1995), por entonces director de la Banda Municipal de Sevilla, contando con el patrocinio del Consejo General de las Cofradías y Hermandades de Sevilla. El coro que actuó en esa ocasión fue una amalgama: la parte femenina fue integrada por estudiantes del Conservatorio de Sevilla y miembros de la Sección Femenina de la Falange; la parte masculina la formaron antiguos miembros de la Coral Sevillana (entonces ya disuelta) y la Coral Ignaciana. El éxito fue tal que el *Miserere* volvió a ser ejecutado el Sábado Santo en el antiguo Coliseo España de la ciudad<sup>520</sup> [795].

Al año siguiente, el *Miserere* se interpretó en la Iglesia de la Anunciación (junto a la Universidad de Sevilla) alternándose a partir de entonces entre la Anunciación, el Coliseo y el Teatro de San Fernando hasta el regreso definitivo a la Catedral en 1970; un periodo que el cronista José Enrique Ayarra llama la «etapa errante» [38]. Aunque con algunas vicisitudes, el *Miserere* de Eslava se ha venido representando anualmente durante Cuaresma y Semana Santa en la Catedral y en otros templos sevillanos, con una pausa de dos años en 2020 y 2021 ocasionada por la pandemia del COVID-19. A la Asociación Coral de Sevilla le corresponde el mérito de haber interpretado el *Miserere* de Eslava en la capital hispalense ininterrumpidamente desde 1959, con sólo la forzada pausa de los dos años citados.

En Baeza (Jaén), la tradición del *Miserere* de Eslava que, como en Sevilla, contaba con un significativo arraigo, quedó también interrumpida en 1945. Fue restaurada en 1970 gracias a la infatigable labor del maestro Gerónimo Morales García (1928-1992), fundador de la Coral Baezana, y al tesón de los baezanos. Desde 2006, el *Miserere* se interpreta cada año durante la Semana Santa en la Catedral de la Natividad de Nuestra Señora de Baeza.

---

<sup>520</sup> La información sobre el retorno del *Miserere* de Eslava a Sevilla aquí resumida está basada en el testimonio personal de José Manuel Delgado, la prensa contemporánea y el trabajo de José Enrique Ayarra referido aquí bajo [38].

Aunque no con la misma regularidad, la tradición del *Miserere* de Eslava se ha mantenido con similar fuerza en otros puntos de Andalucía, como Jerez de la Frontera, Utrera, Arcos de la Frontera y Marchena. También ha sido objeto recientemente de varias interpretaciones en Pamplona como obra de repertorio de la Federación de Coros de Navarra / Nafarroako Abesbatzen Elkartea.

### Hilarión Eslava: Presente y futuro

En 1978, los actos organizados con ocasión del centenario de la muerte de Hilarión Eslava, especialmente en el País Vasco y en su Navarra natal, fueron por fin los catalizadores de una renovada apreciación y reconocimiento del maestro de Burlada. Además de diversos conciertos-homenaje y actos culturales sobresalieron entre esos acontecimientos la publicación de la biografía póstuma obra de Leocadio Hernández Ascunce [2] y la extensa monografía editada por José Luis Ansorena [1][9][36][84][112][210][284][290][340], valiosísimos referentes ambos en cualquier trabajo sobre Eslava.

Más recientemente, y de forma más generalizada, la música española de los siglos XVIII y XIX, tan maltratada durante el siglo XX, ha comenzado a ser asimismo ascendente objeto de interés, a juzgar por la creciente profusión durante los últimos 25 años de ponencias, publicaciones y estudios académicos sobre el tema y sobre sus principales protagonistas. En el caso de Eslava, la extraordinaria labor investigativa y de divulgación llevada a cabo por el jesuita José López Calo ha ayudado decisivamente a fomentar una imagen más generosa y objetiva de esta figura por encima de las manidas y fáciles descalificaciones globales de su música, sobreponiéndose a una valoración de su producción sacra condicionada exclusivamente por un desfasado *Motu Proprio* y a un conocimiento de su música que rara vez ha sido llevado más allá de los *Misereres* sevillanos de 1835-1837. Lo que ha faltado hasta ahora —y en algunos aspectos sigue aún pendiente— ha sido un trabajo de estudio y de recuperación sistemática del legado del maestro.

El proyecto *hilarioneslava.org* del que forma parte esta biografía nació a comienzos del año 2019 como actividad privada sin remuneración o ánimo de lucro a iniciativa de los



esposos Antonio y Rebecca Rufin desde Seattle, EE. UU., y ha proseguido sin pausa hasta el día de hoy (junio del 2024). Sus objetivos principales son recuperar, dar a conocer y facilitar el uso y disfrute de la música de Hilarión Eslava y estimular su investigación. Este trabajo está permitiendo además recabar el inventario más completo realizado hasta la fecha de la obra del maestro<sup>521</sup>. Aunque no cuenta con ninguna subvención oficial, este proyecto ha sido alentado por el apoyo aquí agradecido de numerosas organizaciones y profesionales e investigadores de la música en España y en otros países.

En su aspecto de recuperación y divulgación musical, esta actividad consiste en localizar y reeditar partituras de Eslava (o atribuidas o directamente relacionadas con él), adaptándolas a notación moderna y publicándolas digitalmente en una web pública bilingüe (castellano-inglés) exclusivamente dedicada a este fin y a la que se puede acceder abiertamente en línea a través del portal <https://hilarioneslava.org>. Las únicas condiciones que se imponen a los usuarios son (1) la prohibición de la utilización de archivos y datos con fines de lucro sin debida autorización previa y (2) el requisito de hacer constar en cualquier uso interpretativo o reproducción la autoría de las transcripciones y el origen de las partituras. A mediados de 2024, el número de partituras transcritas superaba ya las 200, incluyendo música sacra, fragmentos inéditos de ópera y un variado repertorio de música coral y obras de concierto y salón.

La mayoría de las partituras de las que provienen las transcripciones son resultado de investigaciones, consultas y acuerdos realizados con más de 70 archivos académicos, estatales, privados y eclesiásticos dentro y fuera de España, mereciendo aquí especial mención por su apoyo ERESBIL – Archivo vasco de la música / musikaren euskal artxiboa, la Biblioteca Nacional de España, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Archivo Real y General de Navarra, la red municipal de bibliotecas del Ayuntamiento de Madrid, la Biblioteca de Catalunya, la Universidad Complutense de Madrid, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,

---

<sup>521</sup> Ver Anexo B.

la Institución Colombina de Sevilla y el archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile.

Este trabajo de reedición supone transcribir nota a nota las partituras originales (la mayoría manuscritas y no siempre fáciles de leer) haciendo uso de la aplicación digital MuseScore®. Este trabajo se lleva a cabo con meticulosidad y respeto a los originales, corrigiendo errores obvios y facilitando en lo posible el uso interpretativo de las partituras. Con respecto a esto último, en las grandes obras corales, la labor de transcripción va complementada por reducciones para teclado (las reducciones originales, si las hubiera, o reducciones creadas por la editora en caso contrario) que los intérpretes y directores pueden emplear para prácticas. En el caso de obras orquestales, las transcripciones contienen, además de la partitura general, las partituras individuales correspondientes a cada instrumento. El resultado final es un archivo digital completo para cada obra presentado con calidad y diseño profesionales, y listo para su descarga y uso. En la web, con las transcripciones se publican además archivos de audio sintetizado o grabaciones (si existen y se pueden obtener los debidos permisos), así como anotaciones y sugerencias de la editora sobre cada obra y lo que se pueda haber averiguado sobre su origen, publicación o uso. Como criterio general en este trabajo de recuperación, quedan fuera de transcripción y publicación las obras cuyas partituras pueden ser adquiridas comercialmente, como es el caso, por ejemplo, de los *Misereres* sevillanos de 1833-1837.

A pesar de indudables logros, este proyecto se ha encontrado también con inesperados retos. Una de las dificultades más significativas ha sido (y continúa siendo) el acceso y difusión de la música de Hilarión Eslava depositada en ciertos archivos eclesiásticos españoles. El problema radica en la peculiar y nebulosa ordenación legal a la que se acogen los bienes culturales de la Iglesia en España —en particular sus archivos— y a la falta de una política coherente al respecto por parte de la jerarquía eclesiástica y el gobierno español<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> De las dificultades de acceso a los archivos eclesiásticos se quejaban ya Hilarión Eslava y sus coetáneos en 1855-1856 a través de las páginas de

Como consecuencia de esta compleja situación, diferentes archivos han reaccionado de modo diverso a peticiones de acceso y uso de partituras relacionadas con este proyecto; desde una razonable aprobación condicional y el pago de tasas de reproducción, hasta, en un polo opuesto, el silencio o tajantes desestimaciones fundamentadas en razonamientos circulares y difíciles de comprender, como la que sigue, remitida a este autor por el Canónigo Archivero de una importante catedral española:

«No podemos facilitarles la autorización que piden para obtener copias de las obras de Hilarión Eslava por las que se interesan ya que su finalidad es la difusión de las mismas en abierto. Entre los compromisos que se les piden a los investigadores de nuestro Archivo les exige el cumplimiento de los siguientes requisitos:

- Utilizar las copias solicitadas con el único fin de la investigación en Musicología, sin difundir ni publicar copias, transcripciones ni grabaciones de ningún tipo de las obras o de alguna de sus partes.
- No interpretarlas ni darlas a conocer en ninguna actuación pública o privada sin permiso expreso del Cabildo de la Catedral de [REDACTED].

En su caso no se cumple el primer compromiso y no pueden controlar, si las publican, el uso que se le dé a las mismas que se incluye en el segundo.»

Palabras como estas no parecen lógicas o admisibles en pleno siglo XXI. ¿Cómo se puede justificar que un patrimonio cultural o religioso inédito, a sus más de 150 años, en efecto

---

la *Gaceta Musical de Madrid*. Véase aquí también la cita de Francisco Barbieri al comienzo del apartado «La *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860)» en el Capítulo VIII. En esos tiempos, sin embargo, las reticencias eclesíásticas tenían su motivación principal en la pérdida de exclusividad o de prestigio que podía acarrear para una iglesia o catedral determinada la difusión indebida de sus fondos musicales. Por otra parte, es bien conocido que los miembros de las capillas de música solían compartir sus obras, propias o ajenas, con o sin autorización capitular, con colegas, maestros y discípulos, una de las razones por las cuales numerosas copias manuscritas de composiciones de Eslava se han hallado en archivos de diócesis con las que Hilarión nunca mantuvo una relación directa.

no se pueda divulgar y, menos aún, usar bajo *ningunas* condiciones?<sup>523</sup>

Como claramente da a entender asimismo la anterior cita y puede confirmar cualquier investigador español, no es este proyecto la única actividad afectada por decisiones de ese género. Lo más triste en este caso es que hay un número considerable de obras de Eslava afectadas por estas condiciones —unas 130— muchas de ellas cuyos originales se encuentran en un precario estado de conservación y sin que existan copias digitales, como este autor ha podido constatar personalmente. Basta leer las desoladoras anécdotas relatadas por el musicólogo José López Calo de su propia experiencia [798] para apreciar la realidad de que la supervivencia de un legado de esta naturaleza en estas condiciones no está en absoluto garantizada, y que el riesgo de una pérdida irremediable no es insignificante.

Dando cierre a este tema, merece resaltarse la positiva labor de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, creada en Roma en 1993 por el Papa Juan Pablo II, cuyas preclaras recomendaciones dirigidas a los obispos diocesanos incluyen la siguiente declaración con respecto a los archivos eclesiásticos [799]:

*«Gli archivi, in quanto beni culturali, sono offerti innanzitutto alla fruizione della comunità che li ha prodotti, ma con l'andare del tempo assumono una destinazione universale, diventando patrimonio dell'intera umanità. Il materiale depositato non può infatti essere precluso a coloro che possono avvantaggiarsene per conoscere la storia del popolo cristiano, le sue vicende religiose, civili, culturali e sociali.*

*»I responsabili devono procurare che la fruizione degli archivi ecclesiastici possa essere facilitata non soltanto agli interessati che ne hanno diritto, ma anche al più largo cerchio di studiosi, senza pregiudizi ideologici e religiosi, come è nella migliore tradizione ecclesiastica, salvo restando le opportune norme di tutela, date dal*

---

<sup>523</sup> Para diversas perspectivas sobre la singular situación del patrimonio cultural eclesiástico en España y sus antecedentes, véanse, por ejemplo, [796] y [797].

*diritto universale e dalle norme del Vescovo diocesano. Tali prospettive di apertura disinteressata, di accoglienza benevola e di servizio competente devono essere prese in attenta considerazione affinché la memoria storica della Chiesa sia offerta all'intera collettività.*"<sup>524</sup>

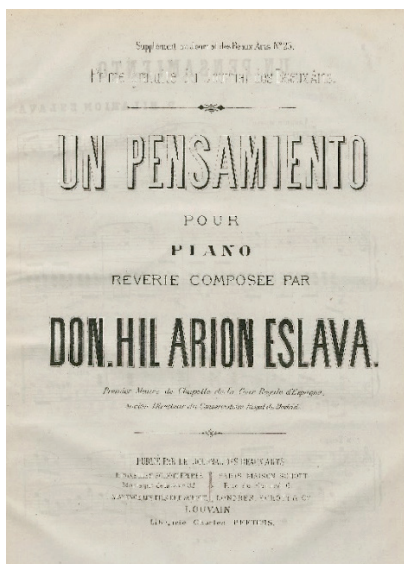
Sirvan, pues, estas palabras finales a la vez como ruego y esperanza de que en un futuro no muy distante se pueda alcanzar a conocer y disfrutar más plenamente el rico legado de uno de las figuras más emblemáticas e influyentes de la música española de todo el siglo XIX.

---

<sup>524</sup> «Los archivos, como bienes culturales, se ofrecen principalmente para el uso de la comunidad que los produjo, pero con el tiempo adquieren un destino universal, convirtiéndose en patrimonio de toda la humanidad. De hecho, el material depositado no puede cerrarse a quienes puedan aprovecharlo para conocer la historia del pueblo cristiano, sus acontecimientos religiosos, civiles, culturales y sociales.

»Los responsables deben procurar que el uso de los archivos eclesiásticos pueda facilitarse no sólo a los interesados que tienen derecho a ellos, sino también al círculo más amplio de estudiosos, sin prejuicios ideológicos y religiosos, como corresponde a la mejor tradición eclesiástica, sujeto a las normas de protección apropiadas, dadas por el derecho universal y por las normas del Obispo diocesano. Tales perspectivas de apertura desinteresada, de acogida benévola y de servicio competente deben ser puestas en atenta consideración a fin de que la memoria histórica de la Iglesia sea ofrecida a toda la colectividad.» (*Trad. del autor del italiano original*). Apartado 4.1 íntegro del documento curial [799].





Portada de la partitura de *Un Pensamiento* para piano, de Hilarión Eslava, suplemento al *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18<sup>e</sup> Année, N<sup>o</sup>23, Schott / Libr. Charles Peeters, Lovaina (Bélgica), 15 de diciembre de 1876. Universitätsbibliothek Heidelberg (Alemania). En dominio público.

El compositor Jules Massenet [ca. 1875], foto de autor desconocido, Bibliothèque nationale de France. En dominio público. Massenet fue un reconocido admirador en Francia de la música de Hilarión Eslava.



Santiago Arrillaga y su esposa Clementine Savin [ca. 1880], foto de autor desconocido, en «La comunidad vasca de San Francisco: Los orígenes (1849-1949) (I/II)», *Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos*; en línea en <https://www.euskonews.eus/zbk/766/la-comunidad-vasca-de-san-francisco-los-origenes-1849-1949-iii/ar-0766015001C/>, consultado el 18 de enero de 2024. El pianista, organista y compositor Santiago Arrillaga fue un promotor de la música sacra de su maestro Hilarión Eslava en San Francisco, EE. UU.



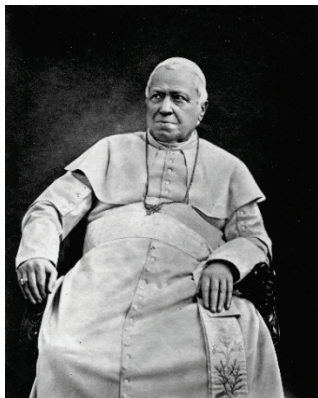
«En el coro» [1890], óleo de Vicente Borrás Abellá, Museo Nacional del Prado, Madrid. En dominio público. La imagen muestra un típico coro de iglesia en España a finales del siglo XIX. Nótese el uso de instrumentos y el gran facistol (atril) con los tradicionales libros de canto llano.

Alegoría del Concilio de Trento [1588], fresco de Pasquale Cati, Basilica di Santa Maria in Trastevere, Roma. Imagen en dominio



El Papa Benedicto XIV [1746], retrato de Pierre Subleyras, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. En dominio público. Este Pontífice fue el autor de la encíclica *Annus qui hunc*





El Papa Pío IX [1875], foto de Adolphe Braun, Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. En dominio público.



El Papa Pío X [1914], foto de Ernest Histed, National Portrait Gallery, Londres. En dominio público. Pío X fue el autor del *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* (1903).



Felipe Pedrell [ca. 1901], foto Lokner, Bibliothèque nationale de France. En dominio público.



(Derecha) Nemesio Otaño [1943], foto Jalón Ángel, Biblioteca Musical Víctor Espinós, Madrid.



Luis Villalba Muñoz [1911], por Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza. Museo del Prado, Madrid. En dominio público.



Marcelo Spínola, arzobispo de Sevilla [ca. 1905], foto de autor desconocido. Imagen en dominio público. Spínola intercedió ante Roma en 1905 para salvar la tradición sevillana del *Miserere* de Eslava.

Anuncio de la primera grabación discográfica del *Miserere* sevillano de Eslava, en «Semana Santa en Sevilla: Célebre miserere de Eslava, Seises y Saetas en discos eléctricos marca *La Voz de su Amo*» (Suplemento especial), Barcelona, septiembre 1928. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



Procesión de Corpus Christi en Sevilla [1925], cortesía ERESBIL/ Fondo Norberto Almandoz y Mark Barnés. En primer plano, segunda figura a la derecha, Norberto Almandoz. Al fondo en el centro, detrás de los Seises, el Maestro de Capilla Eduardo



(Centro, i-d) El general Gonzalo Queipo de Llano, el cardenal Segura y el rector de la Universidad de Sevilla, José Mariano Mota Salado, en la Universidad [1937]. Imagen Fototeca de Sevilla. En dominio público. Segura impuso en 1945 la prohibición de interpretar el *Miserere* de Eslava en la Catedral de Sevilla, en aplicación del *Motu Proprio* de Pío X.

AUDICIÓN DEL TRADICIONAL  
**MISERERE**  
 HILARIÓN ESLAVA  
 INTERPRETADO DESDE 1959  
 POR EL CORO Y ORQUESTA DE LA  
**ASOCIACIÓN  
 CORAL DE SEVILLA**  
 ARTURO GARRALÓN TENOR      DAVID LAGARES BARTONO  
 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ CONTRATENOR  
 AURORA BECERRA Y JAIME RABASCO NIÑOS TIPILES DE LA ESCOLANÍA DOMUS CARMINA  
 JESÚS BECERRA DIRECCIÓN  
 SÁBADO 16 DE MARZO 2024, 20:30 HORAS  
 CATEDRAL DE SEVILLA

ORGANIZAN  
 NO SDO AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

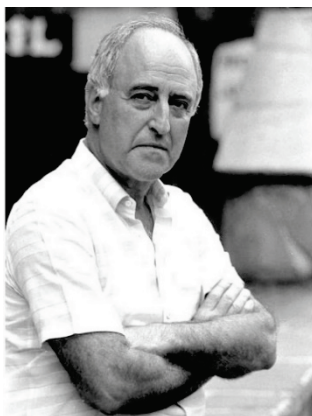
Cartel anunciador de la «Audición del tradicional Miserere» de Hilarión Eslava en la Catedral de Sevilla [2024]. Catedral de Sevilla / Asociación Coral de Sevilla / Ayuntamiento de Sevilla.





Leocadio Hernández Ascunce, en *La España Sacro-Musical*, Revista mensual Hispanoamericana, aprobada y bendecida por el Emmo. Sr. Cardenal Primado, Año V, Núm., LV, Barcelona, 15 de julio de 1934, pág. 545. Biblioteca Nacional de España. Junto con José Luis Ansorena (1928-2019) y José López Calo (1922-2020), el P. Hernández Ascunce (1883-1965) fue uno de los más destacados biógrafos de Hilarión Eslava en el siglo XX.

José Luis Ansorena (foto de fecha desconocida), en la web de Auñamendi Eusko Ikaskuntza, Fondo Bernardo Estornés Lasa (<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/ansorena-miranda-jose-luis/ar-21551/fotos/>, consultada 12 febrero 2024). Además de su reconocida labor musical, compositiva y musicológica, el P. Ansorena fundó en 1974 en Rentería/Errenteria el Archivo de Compositores Vascos, hoy conocido como ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.



El P. José López-Calo, foto de Xurxo Lobato, en “*Falece o musicólogo José López Calo, académico das Belas Artes*”, redacción de *Nós Diario*, Compostela (España), artículo publicado en línea el 12 de mayo de 2020 (<https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/falece-jose-lopez-calo-academico-das-belas-artes/20200511160035097373.html>, consultado 12 de febrero de 2024). López Calo ha sido uno de los más destacados investigadores de la música religiosa española de los siglos XIX y XX.



Hilarión Eslava, grabado de José Cuevas, Litografía de Santos González, Madrid [1879]. Biblioteca Nacional de España. En dominio público.



# **FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA**





## FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Ansorena Miranda, José Luis, “Biografía de D. Hilarión Eslava”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 2-118.
2. Hernández Ascunce, Leocadio, *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava, músico y maestro de músicos navarro (1807-1878)*, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978] (Obra originalmente escrita en 1929)
3. Telletxea Aguilera, Anai, “Hilarión Eslava (1807-1878): recuperación del repertorio para oboe y corno inglés como instrumento solista”, Proyecto de fin de grado 2021-2022, Conservatorio Superior de Música de Aragón, Zaragoza [2022].
4. Mañé y Flaquer, Juan, *El Oasis - Viaje al país de los fueros*, Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, Barcelona [1878], págs. 243-246.
5. *Censo español executado de orden del Rey comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado y del Despacho en el año de 1787*, disponible en línea a través del Instituto Nacional de Estadística de España, <https://www.ine.es/>.
6. Web del Ayuntamiento de Burlada – Burlata, <http://www.burlada.es/>. Consultado 10 de febrero de 2022.
7. *Navarra, Historia y Arte - Tierras y Gentes*, publicación de la Caja de Ahorros de Navarra [1984].\*
8. Datos del Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2911>. Consultado el 11 de febrero de 2023.
9. Arana Martija, José Antonio, “Eslaba, músico vasco”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 307-343.

---

\* Este hermoso libro fue un obsequio al autor y a su esposa por parte de D. Juan Pedro Urquiza Azpiri, propietario durante 40 años de la antigua Librería «Hilarión Eslava» de Burlada y escritor, historiador y querido cronista local, con ocasión de nuestra breve visita a Burlada en octubre de 2021. Valga esta breve reseña como agradecimiento por su generoso y bello gesto, y como expresión del gran afecto que sentimos por Burlada.

10. Gurriá García, Pedro A., y Lázaro Ruiz, Mercedes, “La mortalidad infantil y juvenil en La Rioja durante el siglo XIX”, *Historia Contemporánea* 18 [1999], págs. 163-180.
11. Fernández Cabrera, Antonio, “Estudios Biográficos: Don Hilarión Eslava”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año II Núm. 10, Sevilla, 11 de febrero de 1843, págs. 74-79.
12. Saint-Martin, Carmela, *Don Hilarión Eslava*, Navarra Temas de Cultura Popular 176, publicado por la Diputación Foral de Navarra, Pamplona [1973].
13. Esperanza y Sola, José María, *Treinta años de crítica musical, colección póstuma de los trabajos de D. José María Esperanza y Sola* (3 vols.), Tipografía de la viuda e hijos de Tello, Madrid [1906].
14. Guaza y Gómez-Talavera, Carlos, y Guerra y Alarcón, Antonio, *Músicos, Poetas y Actores, Colección de estudios critico-biográficos de Salinas, Morales, Victoria, Eslava, Ledesma, Masarnau, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ayala, Maíquez, Latorre y Romea*, Imp. De F. Maroto, Madrid [1884], págs. 49-52.
15. Esperanza y Sola, José María, “Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXII Núm. XXVIII, Madrid, 30 de julio de 1878, págs. 62-63.
16. Parada y Barreto, José, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, casa editorial de Bonifacio Eslava, Madrid [1868], págs. 141-149.
17. Chase, Gilbert, “Hilarión Eslava”, *The Musical Quarterly*, Vol. 24, No. 1, enero 1938, págs. 74-83.
18. Zalva, José, “Hilarion Eslava”, *Vida Vasca*, 1935 Núm. XII, Navarra [1935], p. 147.
19. Esperanza y Sola, José María, “Euskaros ilustres. D. Hilarión Eslava y Elizondo”, *Euskal-Erria: revista vascongada*, T. 19 [1888]. págs. 336-343.
20. Costas, Carlos José, “Hilarión Eslava: Algo más que unas pegadizas lecciones de solfeo”, conferencia presentada en el Club Urbis, Madrid [1978].
21. Vengoechea Arteaga, Santiago, “Póstumo homenaje al inmortal Eslava”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra* [1920], págs. 178-183.
22. Peña y Goñi, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX - Apuntes históricos*, Imprenta de El Liberal, Madrid [1881].
23. Bahamonde, Ángel, y Martínez, Jesús Antonio, *Historia de España Siglo XIX*, 13ª edición, Ediciones Cátedra, Madrid [2021].

24. Muneta Martínez de Morentin, Jesús María, *Músicos turolenses*, Instituto de Estudios Turolenses [2007], p. 68.
25. Vega Toscano, Ana, “Así se recibió la obra de Beethoven en España”, edición digital en *The Conversation* (España), <https://theconversation.com/asi-se-recibio-la-obra-de-beethoven-en-espana-151141>, [15 diciembre 2020]. Consultado 13 de marzo de 2022.
26. Casares Rodicio, Emilio, “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, Universidad Complutense de Madrid [2005], págs. 35-70.
27. Delgado García, Fernando, “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, Universidad Complutense de Madrid [2006], págs. 109-134.
28. Haro Almansa, Rosario, y van Zummeren Moreno, Guillermo, “Orígenes y desarrollo de los Conservatorios Superiores de Música Españoles”, *VI Congreso Nacional / II Congreso Internacional de Conservatorios Superiores de Música*, Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, 22-24 de noviembre de 2017, págs. 283-298.
29. “Historia del RCSMM”, en la web del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en <https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>. Consultado el 13 de marzo de 2022.
30. Datos recogidos por el Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/intercensal/>. Consultado el 6 de junio de 2022.
31. “El Burgo recupera los 5.000 habitantes”, en SoriaNoticias.com, <https://sorianoticias.com/noticia/2022-01-03-el-burgo-recupera-los-5-000-habitantes-85656>, 3 de enero de 2022. Consultado el 19 de marzo de 2022.
32. “Historia”, web del Ilmo. Ayuntamiento de El Burgo de Osma, en <https://www.burgodeosma.com/monumentos.html>. Consultado el 19 de marzo de 2022.
33. Palacios Sanz, José Ignacio, “Aproximación histórica a la Capilla de Música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: De Bernardo Pérez al “Motu proprio””, *Revista de Musicología*, enero-septiembre 1991, Vol. 14, No. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (Enero-septiembre 1991), págs. 549-559.
34. Palacios Sanz, José Ignacio, *Tres siglos de música en la Catedral de El Burgo de Osma (1780-1924)*, Centro de Estudios Sorianos (CSIC) [1991].

35. Hernández Franco, Juan, *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna: puritate sanguinis*, Editum - Ediciones de la Universidad de Murcia [2010].
36. López-Calo, José, “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 119-150.
37. Montero Muñoz, María Luisa, *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, Volumen IV (1771-1830), Centro de Documentación Musical de Andalucía [2016].
38. Ayarra Jarne, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla*, Colección Arte Hispalense, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla [1979].
39. Ballús Casólviva, Glòria y Ezquerro Esteban, Antonio, “Francisco Andreu (\*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX, Parte I - Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla”, *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2019, 7, págs. 3-48.
40. Espar, Joaquín, *Autores selectos sagrados, cristianos y profanos para uso de los alumnos de latinidad y humanidades en los seminarios*, Tomo III, Imprenta de Francisco Arís, Tarragona [1858], p. 220.
41. Freire López, Ana María, “Juan Nicasio Gallego Hernández”, web de la Real Academia de la Historia, en <https://dbe.rah.es/biografias/10109/juan-nicasio-gallego-hernandez>. Página consultada el 8 de abril de 2022.
42. “La Gaceta de Madrid”, publicada por La Imprenta Real, Madrid [1830].
43. “Oposición al magisterio de la Real Capilla”, en *El Correo: Periódico literario y mercantil*, Núm. 298, 7 de junio de 1830, Madrid, pág. 2.
44. Capdepón Verdú, Paulino, “Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma”, web de la Real Academia de la Historia, en <https://dbe.rah.es/biografias/37205/mariano-nicasio-rodriguez-de-ledesma>. Página consultada el 20 de abril de 2022.
45. de Francisco Olmos, Jose María, “La moneda en la época de los borbones (1700-1808) - Economía y propaganda”, en *Monedas, Medios de Cambio y Espacios de Circulación en América Latina y España: 1500-1900*, Manuel B. Chacón

- Hidalgo y Justo Cuño Bonito, eds., Fundación Museos Banco Central de Costa Rica [2022], págs. 257-311.
46. Martínez Molés, Vicente, “Música en las danzas de los Seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreu (1853)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, Vol. VI, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla [2013].
  47. Elías de Molins, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, Tomo I, Imprenta de Fidel Giró, Barcelona [1889], págs. 80-85.
  48. Montero Muñoz, María Luisa, *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, Volumen V (1831-1938), Centro de Documentación Musical de Andalucía [2016].
  49. *Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes. By Lord Byron*, libro publicado por Milner and Sowerby, Halifax (Inglaterra) [1837]. Disponible en línea a través del Proyecto Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm>. Consultado el 12 de junio de 2022.
  50. Hazañas y La Rua, Joaquín, *Historia de Sevilla, curso breve en diez lecciones explicadas en la Academia de Estudios Sevillanos de octubre de 1930 a 11 de abril de 1931*, Sevilla [1932]. Reimprimido en los EE. UU. en 1992.
  51. Datos del Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2911>. Consultado el 6 de junio de 2022.
  52. Gallichan, Walter M., *The Story of Seville with Three Chapters on the Artists of Seville by C. Gasquoine Hartley*, J.M. Dent & Co., Londres [1903].
  53. Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, nouvelle édition revue et corrigée, Charpentier, ed., Paris [1845].
  54. Ayarra Jarne, José Enrique, “El Órgano: Historia reciente”, web de la Catedral de Sevilla, en <https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/musica/el-organo/>. Consultado el 20 de junio de 2022.
  55. Isusi-Fagoaga, Rosa, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, Volumen I, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sevilla [2012].
  56. Madurga Continente, Rebeca, “La vida musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XIX”, *Música en la Catedral de Pamplona*, Nº6, ed. Capilla de Música, Catedral de Pamplona [2021].

57. Sánchez de Haedo, Julián, *Guía del estado eclesiástico seglar y regular, de España en particular y de toda la Iglesia Católica en general, para el año de 1828*, Imprenta de Sancha, Madrid [1829].
58. De la Rosa y López, Simón, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla [1904].
59. Ayarra Jarne, José Enrique, “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 42-43, 2014-2015, págs. 61-71.
60. *The Sacred Heart Review – for God and Country*, Vol. 27, No. 8, Boston (Massachusetts, EE. UU.), 22 de febrero de 1902, pág. 128. El artículo cita las observaciones del P. Ethelred L. Taunton, escritor católico, publicadas con anterioridad en el periódico *The Catholic Times* de Liverpool (Inglaterra).
61. Almandoz Mendizábal, Norberto, en “Informaciones musicales”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, Sevilla, pág. 26.
62. Otero Nieto, Ignacio, “Sevilla y la música concepcionista”, *Temas de estética y arte*, Núm. XIX, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2005], págs. 169-247.
63. Cuesta y Paulin, Mariano de la, *Descripción del templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran*, Imprenta del Diario de Sevilla, Sevilla [1850], págs. 183-198.
64. Ayarra Jarne, José Enrique, “La música en las funciones litúrgicas de Semana Santa de la catedral hispalense”, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Serie Colección Cultura Viva, No. 5, 2ª edición, Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, Sevilla [1999], págs. 85-109.
65. Jiménez Sampedro, Rafael, *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX*, Abec editores, Sevilla [2013].
66. Varela, Juan, “La Semana Santa en Sevilla”, en *El Panorama – Periódico de Literatura y Artes*, Año I, No. 3, Madrid, 12 de abril de 1838, págs. 40-43.
67. González Barrionuevo, Herminio, et al., *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada [1994], págs. 348-390.
68. López-Calo, José, *Tres Misereres andaluces de Hilarión Eslava, Vol. I, Miserere de 1835-37*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].
69. López-Calo, José, *Tres Misereres andaluces de Hilarión Eslava, Vol. II, Miserere de la Catedral de Sevilla, 1833*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].

70. López-Caló, José, *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].
71. López-Caló, José, “Los Misereres de Eslava”, *Temas de estética y arte*, Núm. XXVII, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2013], págs. 221-305.
72. Porrúa y Velázquez, Francisco, *Historia de la epidemia llamada cólera-morbo que ha sufrido Sevilla, seguida de algunas reflexiones sobre el variado asiento, naturaleza y método curativo de esta enfermedad, y sobre la tan controvertida cuestión del contagio*, Imprenta de Mariano Caro, Sevilla [1834].
73. Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla - de 1800 a 1850*, Imprenta y Librería de Hijos de Fé, Sevilla [1872].
74. *Spain, A Companion to Spanish Studies*, editado por P.E. Russell, Methuen & Co. Ltd., Londres [1982], págs. 156-170.
75. Reyero, Carlos, “Sevilla y las políticas de propaganda visual durante la regencia de Espartero”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla [2013], págs. 701-714.
76. Delgado Rodríguez, José Manuel, *Miserere de Hilarión Eslava*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2010].
77. Rosas Salas, Sergio, “El Cabildo Catedral de Puebla durante el sexenio absolutista: entre la lealtad monárquica y la división capitular”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 21, Núm. 2, julio-diciembre, 2016, publicado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia [2016], págs. 156-181.
78. Cuenca Toribio, José Manuel, *Historia de Sevilla - Sevilla en el siglo XIX*, 4ª edición, Universidad de Sevilla [1991].
79. Fernández, Cayetano, *D. Fabián de Miranda, Deán de Sevilla*, Imprenta y Librería de los Sres. A. Izquierdo y sobrino, Sevilla [1883].
80. Moliner Prada, Antonio, “El anticlericalismo popular durante el bienio 1834-1835”, *La América y la España Contemporánea, Hispania Sacra*, Vol. 49, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1997], págs. 497-541.
81. Simón Segura, Francisco, “La desamortización española del siglo XIX”, *Papeles de economía española*, No. 20, [1984], págs. 74-107.
82. “Lista de donativos voluntarios de la provincia de Sevilla” (“El Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana, por todo 1836, 10(millar) reales”), en “La Gaceta de Madrid”, Núm. 451, 17 de marzo de 1836, pág. 3.

83. Eslava, Hilarión, *Método Completo de Solfeo*, Obra 96, 6ª edición, Litografía de S. Gonzalez, Madrid (1876), pág. 3.
84. Preciado Ruiz de Alegría, Dionisio, “Don Hilarión y su “Método Completo de Solfeo””, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 215-263.
85. “Estudios biográficos – D. Hilarión Eslava (conclusión)”, en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 10, Madrid, 5 de marzo de 1843.
86. Otero Nieto, Ignacio, “La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del XIX”, *Temas de estética y arte*, Núm. XXV, Real Academia de Bellas Artes de Isabel de Hungría, Sevilla [2011], págs. 144-176.
87. Viñao Antonio, “Liberalismo, alfabetización y primeras letras (siglo XIX)”, *Bulletin Hispanique*, Tomo 100, Núm. 2, Université Bordeaux Montaigne, Burdeos [1998], págs. 531-560.
88. Espino Jiménez, Francisco Miguel, “Analfabetismo y escolarización en la España rural durante el Liberalismo: La provincia de Córdoba a mediados del siglo XIX, *Norba. Revista de Historia*, Vol. 22, Universidad de Extremadura, Cáceres [2009], págs. 177-203.
89. Álvarez Cañibano, Antonio, “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 73-79.
90. Álvarez Cañibano, Antonio, “Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)”, *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núm. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología, Sociedad Española de Musicología, Madrid [enero-septiembre 1991], págs. 63-69.
91. Delgado Peña, Luis Francisco, “Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2015].
92. de la Rosa Jiménez, Juan Luis, “Jose Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].
93. “Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas de estos reynos fuera de la corte, aprobada por S.M. en Real orden de 11 de marzo de 1801”, en *Memorial literario ó biblioteca periódica de ciencias y artes*, Tomo I, año primero, Imprenta de los Sres. García y Cía., Madrid [1801]. pág. 175.



94. “Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806; aprobado por otra de 16 de marzo de 1807” Imprenta de la hija de Ibarra, Madrid [1807], Apéndice pág. 12.
95. Bretón de los Herreros, Manuel, “Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español”, Imprenta de D.M. de Burgos, Madrid [1828].
96. Carmena y Millán, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid [1878].
97. Sánchez Sánchez, Víctor, *Verdi y España*, Ediciones Akal, Madrid [2014].
98. Chaves, Manuel, *Los teatros de Sevilla en la segunda época constitucional (1820-1823)*, Imprenta de F. Marta-García, Sevilla [1900].
99. Chaves, Manuel, *Páginas sevillanas – Sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables, tradiciones populares, cuentos viejos, leyendas y curiosidades*, Imprenta de E. Rasco, Sevilla [1894].
100. Guisado Domínguez, M<sup>a</sup> Auxiliadora, “Estrategias patrimoniales de un gran propietario en el siglo XIX: el marqués de Guadalcazar”, *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante/Universitat d’Alacant, Núm. 25 [2022], págs. 108-134.
101. Moreno Mengíbar, Andrés, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla [1998].
102. Muñoz Maldonado, José, “Viaje de Cádiz a Sevilla”, en *El Semanario Pintoresco Español*, Núm. 10, 7 de marzo de 1841, págs. 78-80.
103. Wilson, Mary, *Spain and Barbary - Letters to a younger sister during a visit to Gibraltar, Cadiz, Seville, Tangier, & c. &c.*, Hatchard & Son, Londres [1837], págs. 83-141.
104. Rodríguez Díaz, José María, *El teatro en Cádiz (1608-1910)*, Punto Rojo Libros, Sevilla [2017].
105. León Ravina, Gema, “La ópera en Cádiz en el siglo XIX, un estudio cualitativo”, tesis doctoral, Universidad de Alicante/Universitat d’Alacant [2018].
106. “Revista de Provincias” (extracto), en *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Núm. 7, 17 de febrero de 1867, Madrid, pág. 41.
107. Temes, José Luis, *El siglo de la zarzuela, 1850: 1950*, Ediciones Siruela, Madrid [2014].

108. Casares Rodicio, Emilio, “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Número 4 de la Colección *Estudios sociales iberoamericanos*, Universidad de Oviedo [1995], págs. 13-122.
109. *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla aprobadas en Junta General en 22 de mayo de 1839*, Imprenta de D. J. H. Dávila y Cía., Sevilla [1839].
110. Gil Rodríguez, Auxiliadora, “La actividad musical en la Sevilla decimonónica a través de la figura de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871)”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2019]. La mayor parte del contenido de esta excelente y detallada tesis ha sido recientemente publicado en el libro de la misma autora con título *Paisaje musical de la Sevilla decimonónica a través de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): Instituciones, repertorios y músicos*, Diputación de Sevilla, Sevilla [2022].
111. “Liceo”, en *El Nuevo Paraíso, periódico de literatura y bellas artes*, Núm. 6, 17 de marzo de 1839, Sevilla, pág. 72.
112. Gallego Gallego, Antonio, “Eslava y la Ópera”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 177-197.
113. Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, (en 4 tomos), Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, Madrid [1880].
114. Querol, Miguel, “Reflexiones sobre la biografía y producción musical del Padre Antonio Soler (1729-1783)”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 7, No. 2, University of Texas Press [1986], págs. 162-177.
115. Ringer, Mark, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Amadeus Press, EE. UU. [2006].
116. Talbot, Michael, *Vivaldi*, second edition, Master Musicians series, Oxford University Press [1993].
117. Méndez Moreno, José Joaquín, “La Sociedad Filarmónica sevillana y el Teatro de San Fernando a través de la revista “El Orfeo Andaluz” en su segunda época”, trabajo de fin de Master, Universidad Internacional de Andalucía [2015], págs. 31-35.
118. Luis, Jean-Philippe, “La Guerra de la Independencia y las élites locales: reflexiones en torno al caso sevillano”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, Vol. VII, Universidad Complutense de Madrid [2008], págs. 213-236.

119. *El Solitario del Monte Salvaje, drama lírico en tres actos, compuesto por Don César Perini, puesto en música por el Maestro Don Hilarión Eslava, ejecutado por primera vez en el Teatro de Cádiz*, Imprenta de la viuda de Comes, Cádiz [1841].
120. Vicomte d'Arlicourt, *Le Solitaire* (2 vols.), primera edición, París [1821].
121. Della Seta, Fabrizio, y Weir, Mark W., "From Romance to Drama and Opera: "L'Étrangère" and "La straniera"", *Acta Musicologica*, Vol. 83, Fasc. 2, [2011], págs. 261-280.
122. Marquiset, Alfred, *Le Vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, Librairie Hachette et Cie., París [1909].
123. Maršálek, Marie-Anne, "La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830: genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français", tesis doctoral, Université Européene de Bretagne [2016].
124. Hernández González, Manuel, "Masonería norteamericana y emancipación en Hispanoamérica: la obra del canario Eduardo Barry", *Anuario de Estudio Atlánticos*, Núm. 37, publicado por el Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [1991], pág. 349.
125. Vizconde de Arlincourt, *El Solitario del Monte Salvaje* (2 tomos), Librería de Cabrerizo, Valencia [1830].
126. Barba Dávalos, Marina, "La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)", tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2013].
127. *Diccionario bibliographico portuguez - Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, Tomo II, Imprensa Nacional, Lisboa [1859], pág. 66.
128. Nerici, Luigi, *Storia della música in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca, Italia [1879], pág. 5.
129. *Revista Andaluza y periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo 2º, Imprenta de la Revista Andaluza, Sevilla [1841].
130. *Revista Andaluza y periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo 3º, Imprenta de la Revista Andaluza, Sevilla [1841].
131. García Martín, Luis, *Manual de teatros y espectáculos públicos: con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos y la distribución y numeración de sus localidades marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*, Imprenta de Cristóbal González, Madrid [1860].
132. Cambronero, Carlos, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, La España Moderna, Madrid [1896].

133. “Diversiones Públicas” en el *Diario de Madrid*, números 2446 al 2469, 7 al 30 de diciembre de 1841.
134. “Teatro de la Cruz – Il Solitario, obra del maestro español D. Hilarión Eslaba”, en *Revista de Teatros*, suplemento al número 9 del día 22 de diciembre de 1841, Madrid.
135. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 1, Madrid, 2 de enero de 1842, pág. 3.
136. Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, “La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (1840-1914)”, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela [2019].
137. Madurga Continente, Rebeca, “Música y músicos en un espacio urbano: Pamplona a mediados del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra [2017].
138. Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco de Paula, *Historia del teatro español: Comediantes-escritores-curiosidades escénicas*, tomo segundo, Montaner y Simón editores, Barcelona [1924].
139. “Bailes de máscara en el magnífico y suntuoso Salón del Circo”, programa [1842].
140. “Variedades” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 2, Madrid, 9 de enero de 1842, pág. 8.
141. “Variedades” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 4, Madrid, 23 de enero de 1842, pág. 16.
142. “Teatros”, en la *Gaceta de Madrid*, Núm. 2637, 29 de diciembre de 1841, pág. 4.
143. Bertochi, Luis, *Las Treguas de Tolemaida, melodrama serio en tres actos por Don Hilarión Eslava que se ha de representar en el Teatro de esta ciudad*, Imprenta de la viuda de Comes, Cádiz [1862].
144. Liberal, Ana María, “Antonio Reparaz, un músico español en Oporto: nuevos datos para su biografía”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 19, Universidad Complutense de Madrid [2010], págs. 91-115.
145. Cottin, Mme. (Sophie), *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, 6 vols., Giguët et Michaud, Paris [1805].
146. Michaud, Joseph-François, *Histoire des Croisades* (7 vols.), L.G. Michaud, Paris [1812-1822].
147. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 20, Madrid, 15 de mayo de 1842, pág. 4.

148. Lacárcel Fernández, José Antonio, "El Tío Caniyitas: La zarzuela andaluza y la presencia de Andalucía en la prensa musical española", *Música oral del Sur*, Núm. 11, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada [2014], pág. 212.
149. "Concierto español", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, Año I, Núm. 6, Sevilla, 21 de noviembre de 1842, pág. 47.
150. de la Rosa Jiménez, Juan Luis, "José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo", tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].
151. Gómez Carrión, Eugenio, "Teatro Principal - Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, año I Núm. 7, Sevilla, 1 de diciembre de 1842, págs. 49-56.
152. "Crónica española", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, año I Núm. 8, Sevilla, 26 de diciembre de 1842, págs. 61-64.
153. Valdelomar, Javier, "Al célebre maestro Eslava, en la representación de su ópera", Imprenta de El Sevillano, Sevilla [1842].
154. "Crónica Nacional" en *La Iberia Musical y Literaria*, año 1º, número 13, Madrid, 11 de diciembre de 1842, pág. 4.
155. Jiménez, Manuel, "Concierto a beneficio de las religiosas pobres de esta ciudad", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, año I Núm. 9, Sevilla, 12 de enero de 1843, págs. 69-71.
156. "Crónica española", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, año II Núm. 14, Sevilla, 31 de marzo de 1843, pág. 111.
157. Oliver García, José Antonio, "El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)", tesis doctoral, Universidad de Granada [2012].
158. "Crónica española", en *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, año II Núm. 16, Sevilla, 14 de junio de 1843, pág. 128.
159. "Granada, 3 de junio - Triunfo del Sr. Eslava", en *El Anfión Matritense, periódico filarmónico, poético y pintoresco de la Asociación Musical*, Año 1º, Núm. 23, Madrid, 11 de junio de 1843, pág. 183.
160. "Crónica Nacional" en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 33, Madrid, 27 de agosto de 1843, pág. 279.
161. "Crónica Nacional" en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 50, Madrid, 24 de diciembre de 1843, pág. 414.
162. "Crónica Nacional" en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 3, Madrid, 11 de enero de 1844, pág. 12.
163. "Crónica Nacional" en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 49, Madrid, 20 de junio de 1844, pág. 196.

164. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 62, Madrid, 4 de agosto de 1844, pág. 248.
165. Vélaz de Medrano, Eduardo, “Biografías españolas: Pedro Unanue”, en *El Semanario Pintoresco Español*, Tomo I, Nueva Época, Núm. 16, Madrid, 19 de abril de 1846, págs. 121-123.
166. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 63, Madrid, 8 de agosto de 1844, pág. 251.
167. “Diversiones Publicas – Teatros”, en *Diario de Madrid*, Núm. 281, 8 de agosto de 1844, pág. 4.
168. “Diversiones Publicas – Teatros”, en *Diario de Madrid*, Núm. 284, 11 de agosto de 1844, pág. 4.
169. *Las Treguas de Tolemaida*, (libreto) Imprenta de Teodoro de Ochoa, Pamplona [1851].
170. Bertocchi, Luis, *Don Fadrique, drama lírico en tres actos que ha de representarse en el Teatro Principal de esta ciudad*, Álvarez y Cía., impresores y editores, Sevilla [1843].
171. Fernández Espino, José María, *Don Fadrique, drama original en cinco actos*, Imprenta de El Sevillano, Sevilla [1839].
172. Rodriguez, Bretton, “Competing images of Pedro I: López de Ayala and the formation of historical memory”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, Vol. 45, No. 2, [2017], págs. 79-108. En <https://muse.jhu.edu/article/669500>. Consultado el 17 de octubre de 2022.
173. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 35, Madrid, 10 de septiembre de 1843, pág. 294.
174. Gil, Francisco de Asís, “De las capellanías y escuelas musicales”, en *La Gaceta Musical de Madrid*, año I, Núm. 14, 6 de mayo de 1855, págs. 105-107.
175. “Parte diario de la Corte”, en *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial*, Núm. 996, 14 de septiembre de 1845, Madrid, pág. 2.
176. Madoz Ibáñez, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. X, José Rojas, impresor, Madrid [1847], págs. 520-1121.
177. *Guía de Casa Real y Patrimonio - Año de 1848*, Imprenta de Aguado, Madrid [1847], págs. 117-123.
178. Garrido Fernández, Tomás, “Tres Maestros de Capilla y un afrancesado”, notas para el concierto perteneciente al ciclo ‘Siglos de Oro’ realizado en la Capilla del Palacio de El Pardo de Madrid, septiembre de 2004, en [http://www.tomasgarrido.es/Tres\\_maestros\\_de\\_capilla.html](http://www.tomasgarrido.es/Tres_maestros_de_capilla.html), consultado el 21 de octubre de 2022.

179. Espín y Guillén, Joaquín, “Capilla Real de S.M.” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 2º, número 49, Madrid, 17 de diciembre de 1843, págs. 401-402.
180. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 24, Madrid, 24 de marzo de 1844, pág. 96.
181. Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 12, Universidad Complutense de Madrid [2006], págs. 63-87.
182. Patrimonio Nacional - Archivo General de Palacio, expediente personal de Miguel Hilarión Eslava, Sección Real Capilla, Caja 2620, Expediente Núm. 21.
183. “Bula de Nuestro Santo Padre Papa Gregorio XVI, concediendo a todos los que sirvan en la Real Capilla la facultad de percibir los frutos de sus Prebendas. Año de 1833”, en *Bulas y breves pontificios relativas á la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla publicadas por la Real Casa*, Imprenta de Enrique de la Riva, Madrid [1878], págs. 485-492.
184. Comella, Beatriz, “La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)”, *Hispania Sacra, Legalidad y Conflictos*, Vol. 58 Núm. 117, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid [2006], págs. 145-170.
185. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 35, Madrid, 2 de mayo de 1844, pág. 140.
186. “Gacetilla de la capital”, en *El Heraldo, periódico político, religioso, literario e industrial*, número 604, Madrid, 2 de junio de 1844, pág. 3.
187. Testamento de Hilarión Eslava Elizondo, presbítero y maestro de la Real Capilla, otorgado el día 2 de agosto de 1849. Tomo 25615, folios. 779r-782v. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
188. Testamento otorgado por Hilarión Eslava Elizondo, maestro de la Real Capilla, caballero comendador de la Orden de Carlos III, natural de Burlada (Navarra), el día 6 de noviembre de 1865, ante el notario Mariano García Sancha. Tomo 28255, folios 7507r-7513r. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
189. Veintimilla Bonet, Alberto, “El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)”, tesis doctoral (dos volúmenes), Universidad de Oviedo [2002].
190. Codicilo otorgado por Hilarión Eslava Elizondo, presbítero, natural de Burlada (Navarra) el 13 de mayo de 1874 ante el

- notario Mariano García Sancha. Tomo 30989, folios 2328r-2330r. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
191. Testamentaria (inventario, liquidación, partición y adjudicación de bienes) de Hilarión Eslava Elizondo, protocolizada el 3 de mayo de 1879, ante Mariano García Sancha. Tomo 33572, folios 3999r- 4045r. Incluye una memoria testamentaria ológrafa con fecha 4 de febrero de 1878 (folios 4033r-4036r). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
  192. Daza Palacios, Salvador, “Crónica de una muerte anunciada: el incendio de los archivos de Sanlúcar de Barrameda en 1933”, *Boletín de la Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (ANABAD)*, Vol. LXVI, Núm. 2, abril-junio 2016, Madrid, págs. 53-97.
  193. Padrones municipales de habitantes de Lora del Río (Sevilla), Cajas 110, 112 y 113, Archivo Municipal de Lora del Río. Consultados 25 de enero de 2023.
  194. Esperanza y Sola, José María, “Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración de Madrid*, Tomo II, Madrid, núms. 26 y 27, correspondientes al 30 enero y 15 febrero de 1871, págs. 17 y 26, respectivamente.
  195. “Fincas objeto de embargo y nombres de los deudores”, *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, número 126, 29 de mayo de 1950, Madrid, pág. 4.
  196. Gómez Zarzuela, Manuel, *Guía de Sevilla. Su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario, para 1866*, Año II, Imprenta La Andalucía, Sevilla [1866], pág. XX.
  197. Patrimonio Nacional - Archivo General de Palacio, datos del expediente de matrimonio de Ramón Rufín y Valdés en el Palacio Real, Sección Real Capilla, Caja 443, Expediente Núm. 9.
  198. *Repertorio general. Índice alfabético de los principales vecinos de Madrid con indicación de sus domicilios ó nueva guía de la Corte para el año de 1852*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid [1852], págs. 83 y 170.
  199. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid”, datos correspondientes a los años 1846-1878 conservados en el Archivo de Villa, Madrid.
  200. Renuncia a derechos testamentarios de Dolores Rufín y Lugo, firmada el 11 de octubre de 1886 ante el notario Francisco Seco de Cáceres. Tomo 35789, folio 2173. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.



201. Anuncio en “Sociedades Mercantiles”, *La Vanguardia*, 15 de abril de 1895, pág. 2, Barcelona.
202. Morales Farfán, Lourdes, “Una ventana desde Madrid. Pueblos de Madrid. Villaconejos”, 19 de julio de 2017, en <https://www.unaventanadesdemadrid.com/comunidad-de-madrid/villaconejos.html>, consultado el 6 de enero de 2023.
203. Ford, Richard, *Handbook for travellers in Spain*, Part I, 3<sup>rd</sup> edition, John Murray, Londres [1855], págs. 189-190.
204. Arranz Guzmán, Ana, “Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social en la Castilla bajomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, *Historia Medieval*, Tomo 21, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid [2008], págs. 13-39.
205. Blanco White, Joseph, *The life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence*, obra editada por John Hamilton Thom, Vol. I, Londres [1845], págs. 53-56.
206. Ansorena Miranda, José Luis, y Bagüés Erriondo, Jon, “Cartas a Eresbil”, *Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 11, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [1999], pág. 225.
207. Carbajo Isla, María, “La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX”, *Revista de Demografía Histórica*, ADEH, Vol. III, Centre d'Estudis Demogràfics (CED), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), [1984], págs. 4-18.
208. *Madrid en sus diarios*, Tomo II (1845-1859), editado por Mercedes Agulló y Cobo, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid [1965].
209. “Inicios y devenir de la Musicología en España”, web de la Sociedad Española de Musicología, en <https://www.sedem.es/es/sedem/historia/inicios-y-devenir.asp>. Consultado 15 de febrero de 2023.
210. “Personalidad de Hilarión Eslava (mesa redonda)”, *Musikaste* 1978, *Musiker: cuadernos de música*, Año 1983 N° 1, Sociedad de Estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza [1983], págs. 95-113.
211. “Visita - Palacio Real de Madrid”, en la web oficial de Patrimonio Nacional, <https://www.patrimonionacional.es/visita/palacio-real-de-madrid>, artículo consultado 13 de febrero de 2023.
212. “Órgano Bosch de la Real Capilla”, en la web oficial de Patrimonio Nacional, <https://www.patrimonionacional.es/colecciones->

[reales/instrumentos-musicales/organo-bosch-de-la-real-capilla](#), artículo consultado 13 de febrero de 2023.

213. Barrios, Manuel, *Los amantes de Isabel II*, Ediciones temas de Hoy, Madrid [2001].
214. Salas Villar, Gemma, “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, Universidad Complutense de Madrid [1996], págs. 97-125.
215. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Biografía de Don Pedro Albéniz”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Tomo I, Imprenta de Antonio Andrés Babi, Madrid [1855].
216. Macaya Floristán, Jesús María, “Juan María Guelbenzu, pianista español del siglo XIX”, *Pregón Siglo XXI*, nº 50, septiembre 2018, publicación de Pregon Siglo XXI – Sociedad Cultural Navarra, Pamplona, págs. 18-35.
217. Stevenson, Robert, “Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845”, *Inter-American Music Review*, vol. 7, number 2 [1986], págs 3-22.
218. Simón Montiel, Antonio, “The Genesis of Liszt’s Spanish Works: Unveiling the Sources for *Romancero Espagnol*, *Feuille Morte* and the *Grosse Concert-Phantasie über Spanische Weisen*”, *Liszt Society Journal*, Londres [2011].
219. Pajares Barón, Máximo, “Franz Liszt en Sevilla y Cádiz (diciembre, 1844 – enero, 1845)”, *Revista de Musicología*, Vol. 10, Núm. 3, [1987], págs. 887-918.
220. García Fernández, María Eva, “La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 22, Universidad Complutense de Madrid [2011], págs. 7-50.
221. “Editoriales musicales de Euskal Herria (s. XV-1950): Bonifacio Eslava”, web de Eresbil – Archivo vasco de la música, en <https://www.eresbil.eus/web/tema-editpartituras/Pagina.aspx?moduleID=1396>, artículo consultado 28 de febrero de 2023.
222. Berrocal, Esperanza, *Revista y gaceta musical: 1867-1868* (Introducción), colección del proyecto bibliográfico *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM), disponible en <https://ripm.org/index.php>. Consultado el 28 de febrero de 2023.
223. Ferrer Rodríguez, Luis Manuel, “El arte de bien medir y entonar la música – La construcción de un modelo metodológico del solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid durante el siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2021].

224. “Hilarión Eslava: Cartas (30) de Hilarión Eslava a Francisco Asenjo Barbieri (1845-1875); acompañan recortes de periódico, un retrato y una lista de las obras que compuso hasta el 16 de enero de 1867”, Biblioteca Nacional de España, sig. 77-111.
225. Garrido Fernández, Tomás, “Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo”, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [2019].
226. *Ordenanza general para el gobierno y administración de la Real Casa y Patrimonio; espedida en 29 de mayo de 1840*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1840].
227. *Constituciones de la Real Capilla dadas por S.M. la reina Isabel II (Q.D.G.)*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1849].
228. Navarro Lalanda, Sara, “Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón Dos-Sicilias (1806-1878)”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2013].
229. Navarro Lalanda, Sara, “El sueño dorado de Isabel II: Instauración y declive del Teatro de Palacio (1849-1851)”, *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 2012.
230. Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, *La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III*, publicación de la Real Casa de la Moneda y el Boletín Oficial del Estado, Madrid [2016].
231. Casares Rodicio, Emilio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, Vol. II, *Desde la Regencia de M.<sup>a</sup> Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*, Colección Música Hispana, *Textos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2019].
232. Everett, William A., “National Opera and the Creation of Historical Memory”, *Language and the Scientific Imagination*, Proceedings of The International Conference of ISSEI (The International Society for the Study of European Ideas), Helsinki [2008].
233. Castro, Demetrio, “Espectáculo y sociedad en la España contemporánea”, *Ayer*, Núm. 72, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Ediciones de Historia, Madrid [2008], págs. 57-82.
234. Rius, José, *Ópera española - Ventajas que lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana El Belisario...*, Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona [1840].

235. Espín Templado, María Pilar, “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”, *Arbor - Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Vol. 193-783, enero-marzo 2017, págs. 1-78.
236. Cascudo García-Villaraco, Teresa, “Hijos de la revolución: la ópera Padilla o el asedio de Medina y la cultura política del liberalismo progresista en Madrid entre 1842 y 1846”, *Historia y Política*, Vol. 46, Universidad Complutense de Madrid [2021], págs. 237-261.
237. de Fagoaga Larrache, Isidoro, “Hilarión Eslava, “El Olvidado””, en *Retablo vasco. Huarte - Ravel - Paoli - Gayarre - Eslava*, Editorial Icharopena, Zarauz [1959], págs. 173-203.
238. de Alarcón y Ariza, Pedro Antonio, “Contra las zarzuelas”, en *Juicios literarios y artísticos de D. Pedro Antonio de Alarcón*, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid [1883], págs. 273-302.
239. Sánchez Sánchez, Víctor, “Hacia una ópera española: de Pedrell a Albéniz”, *Ensayos de teatro musical español*, Fundación Juan March [2016], en <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1450>, artículo consultado 21 de marzo de 2023.
240. Andreu Miralles, Xavier, “Between Nationalism, Exoticism, and Social Distinction: The Spanish Lyric Drama in the 19th Century”, *Nationalities Papers*, Cambridge University Press [2022], págs. 1-19.
241. Marco, José María, “Isabel II y la ópera. Del Teatro de Palacio al Palacio Real”, *La Ilustración Liberal*, Núm. 36, en <https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/36/isabel-ii-y-la-opera-del-teatro-de-palacio-al-palacio-real-jose-maria-marco.html>, consultado el 22 de marzo de 2023.
242. Iberní, Luis G., “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 2-3, Universidad Complutense de Madrid [1996-97], págs. 157-164.
243. “Ópera española” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 8, Madrid, 28 de enero de 1844, pág. 30.
244. “Óperas españolas” en *La Iberia Musical - Gaceta de Teatros*, año 5º, número 19, Madrid, 17 de mayo de 1846, pág. 148. Cortesía Eresbil - Archivo vasco de la música - Musikaren euskal artxiboa.

245. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4743, Madrid, 9 de septiembre de 1847, pág.1.
246. Encina Cortizo, María, "Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847", *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 15-56.
247. Instancia a S.M. la Reina firmada por Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín en representación de una Sociedad de Maestros Compositores, en favor de la creación de un Espectáculo Lírico Nacional, 19 de noviembre de 1847, Colección Barbieri, Manuscrito 14.068, Volumen 11 [1847], Biblioteca Nacional de España, Madrid.
248. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4871, Madrid, 15 de enero de 1848, pág.1.
249. Parte Oficial - Ayuntamiento Constitucional de Madrid en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4.889, Madrid, 2 de febrero de 1848, pág.1.
250. "Gacetilla de la capital", en *El Heraldo, periódico político, religioso, literario e industrial*, número 1761, Madrid, 1 de marzo de 1848, pág. 4.
251. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino, "Decreto Orgánico de los Teatros del Reino" en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 5.262, Madrid, 8 de febrero de 1849, págs. 1-2. Publicado también en forma de tomo encuadernado por La Imprenta Nacional, Madrid [1849].
252. Otero Nieto, Ignacio, "Los duques de Montpensier y la música de Sevilla", *Temas de estética y arte*, Núm. XXI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2007], págs. 194-210.
253. Sánchez Herrero, José, "Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1759-1874", en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Serie Colección Cultura Viva, No. 5, 2ª edición, Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones, Sevilla [1999], págs. 35-84.
254. Bermúdez Medina, Rafael, "Las coplas de Hilarión Eslava", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Núm. 506 [2001], págs. 125-127.
255. Otero Nieto, Ignacio, *La música de las cofradías de Sevilla*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla [1997].

256. Rufin, Antonio y Rebecca, “Las Coplas de Hilarión Eslava en la Hermandad del Valle”, *Coronación - Boletín de la Pontificia, Real, Ilustre y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica*, Boletín Núm. 78, Sevilla, octubre 2023, págs. 35-37.
257. Escudero Suastegui, Miriam Esther, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced - Estudio y catálogo*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana [1998].
258. Pearce Pérez, Margarita del Carmen, “La actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX”, tesis de estudios de máster, Universidad de Oviedo [2016].
259. Pearce Pérez, Margarita del Carmen, “Continuidad y cambio en los inventarios musicales de la Catedral de La Habana (1803-1893)”, *Revista de Musicología*, Vol. 43, No. 2 [2020], págs. 629-660.
260. Vera, Alejandro, “El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma, Revista de música y docencia musical*, Año 6 N°2, Universidad de Talca (Chile) [2013], págs. 10-27.
261. Vera, Alejandro, “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile*, Vol. XXXII - *Estudios: Perspectivas sobre la música en Chile*, Instituto de Chile, Santiago [2013], págs. 75-124.
262. Cabrera Silva, Valeska Paz, “La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)”, tesis doctoral, Universidad de Salamanca [2016].
263. Vera, Alejandro, *Catálogo del fondo de música de la Catedral de Santiago de Chile* (2 vols.), Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile [2024]. Disponible en línea, en <https://ebooks.ediciones.uc.cl/library/publication/catalogo-del-fondo-de-musica-de-la-catedral-de-santiago-de-chile-vol-1-1710873715>.
264. Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, General Secretariat, Organization of American States, Washington DC [1970], págs. 315 *et seq.*
265. Claro Valdés, Samuel, *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Editorial del Instituto de Extensión Musical, Santiago [1974].

266. Claro Valdés, Samuel, “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *Revista Musical Chilena*, XXXIII N°148, Santiago [1979], págs. 7-36.
267. Fahrenkrog, Laura, “Robert Stevenson, Samuel Claro Valdés y la realización del primer catálogo de música de la Catedral de Santiago de Chile”, *Resonancias*, Vol. 22, N°43, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago [2018], págs. 181-191.
268. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), “Historia política”, en línea, en <https://www.bcn.cl/historiapolitica>. Información consultada el 14 de abril de 2023.
269. Izquierdo König, José Manuel, “El Órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago de Chile”, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile [2011].
270. “D. José María de Sessé y Prieto”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Núm. XVI, Madrid, 30 de abril de 1876, pág. 295.
271. “Real orden de 28 de julio comunicada por la Intendencia General de la Real Casa, concediendo permiso al Encargado de Negocios de la República de Chile en esta Corte para que saque las copias que le pareciese de algunas obras de música sagrada que existen en el Archivo de la Real Capilla” Archivo General de Palacio, Real Capilla, Patriarcado de Indias, Caja 6769, carpetilla del año 1851 - reales órdenes, 28 de julio de 1851.
272. “Iglesia Metropolitana – música y otros objetos que se han encargado”, *Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile*, Legajo 28, Núm. 49, [1852], págs. 52-54. Copia facilitada cortesía de Alejandro Vera y el Cabildo Catedral de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile.
273. “Inventario del archivo musical de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile”, *Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile*, Legajo 94, Núm. 50 [1882-1884], págs. 52-54. Copia facilitada cortesía de Alejandro Vera y el Cabildo Catedral de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile.
274. Bonastre, Francesc, “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, *Recerca musicològica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Núm. 5 [1985], págs. 131-177.
275. Viardot, Louis, *Études sur l’histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paulin, libraire-éditeur, Paris [1835], pág. 379.
276. Etzion, Judith, “Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2

- (diciembre 1998), Hrvatsko muzikološko društvo / Sociedad croata de musicología, págs. 93-120.
277. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid [1860].
  278. *Lira Sacro-Hispana, gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros Españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D<sup>a</sup> Isabel II (q.D.g.) y dirigida por D. Hilarión Eslava, Maestro de su Real Capilla*, 10 vols., M. Martín Salazar, editor, Madrid [1852-1860].
  279. Gevaert, François-Auguste, “Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale”, *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1<sup>re</sup> Partie, M. Hayez, Imprimeur, Bruselas [1852], págs. 184-205.
  280. Fétis, François-Joseph, “De l'état actuel de la musique en Espagne”, en *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 18<sup>e</sup> Année, N<sup>o</sup> 28, 13 de julio de 1851, págs. 225-227, y misma publicación, N<sup>o</sup> 29, 20 de julio de 1851, págs. 233-235.
  281. Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tome 1<sup>er</sup>, Meline, Cans et Cie., Bruselas [1837], págs. XXVI y XXVII.
  282. Dufour, Valérie, y Dupont, Christine A., “Le voyage de Prix de Rome de F.-A. Gevaert: enjeux, bénéfices et nécessités”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 64, Société belge de musicologie / Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Bruselas [2010], págs. 221-231.
  283. Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 volúmenes, obra impresa y distribuida en Madrid y Barcelona [1855-1859].
  284. Rubio Calzón, Samuel, “Eslava musicólogo - La Lira Sacro-Hispana”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 152-177.
  285. Sánchez Pedrote, Enrique, “Eslava, musicólogo”, *Boletín de Bellas Artes*, 2<sup>a</sup> Época, Núm. VIII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [1980], págs. 41-52.
  286. López-Calo, José, “Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950”, *Cuadernos de Música*



- Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 287-306.
287. Fernández de la Cuesta, Ismael, “La musicología española”, *Colección de ensayos*, Fundación Juan March [1991], págs. 3-16.
  288. “Music – The Musical Union”, *The Illustrated London News*, Vol. XX No. 563, Londres, semana del 12 de junio de 1852, pág. 466.
  289. “Theatres and Music”, *The Spectator*, No. 1253, Londres, semana del 3 de julio de 1852, pág. 632.
  290. Pildain Araolaza, Joaquín, “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 200-214.
  291. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, *Museo Orgánico Español* (2 Partes), Imprenta de José C. de la Peña, Madrid [1853].
  292. Serrano Godoy, Javier, “El *Museo Orgánico Español* (1853-1864): Organería y práctica musical en la obra de Hilarión Eslava”, trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid [2020].
  293. Gonzalo López, Jesús, “Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936 - I. Métodos y otras obras (órgano y armonio) para el aprendizaje y desempeño del oficio de organista (1.<sup>a</sup> parte)”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 36 [2020], págs. 275-354.
  294. Hernández Salces, Pablo, *Método teórico-práctico de órgano, ó sea introducción á la célebre obra titulada Museo Orgánico-Español del Maestro Eslava*, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid [1864].
  295. Rochlitz, Johann Friedrich, *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke der anerkannt grössten zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben fördernden Meister der für Musik entscheidenden Nationen gewählt nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben*, Erster Band (1380-1550), Schott's Söhnen, Maguncia (Alemania) [1835], pág. 26.
  296. Lemmens, Jacques Nicolas, *Nouveau journal d'orgue: a l'usage des organistes du culte catholique*, Imp. de C. Vanderauwera, Bruselas [1851].
  297. López Morell, Miguel Ángel, “La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y

- Fernando Muñoz”, *Ayer*, Vol. 129, Núm. 1 (2023), Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons Ediciones de Historia, Madrid [2022], págs. 137-162.
298. Clodfelter, Micheal, *Warfare and Armed Conflicts - A Statistical Encyclopedia of Casualty and Other Figures, 1492-2015*, 4<sup>th</sup> edition, McFarland & Co., Inc., Jefferson, North Carolina (EE. UU.) [2017], pág. 199.
  299. Montero García, Josefa, “La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española”, tesis doctoral, Vol. I, Universidad Complutense de Madrid [2011], págs. 125-130.
  300. Sarget Ros, María Ángeles, “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Núm. 15 [2000], págs. 117-132.
  301. Brossess, Charles de, *Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Tome 1<sup>er</sup>, 2<sup>me</sup> ed., Didier et C<sup>e</sup>., Paris [1858], Chap. XXX, “A M. De Neuilly – Suite du séjour à Naples”, págs. 386-387.
  302. Lafourcade Señoret, Octavio, “Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2004], págs. 357-600.
  303. Piermarini, Francisco, *Reglamento interior aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, La Imprenta Real, Madrid [1831].
  304. Navarro Lalanda, Sara, “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854) en la prensa musical española: cruce de caminos de dos realidades en estado de desarrollo”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 37 [2021], págs. 79-105.
  305. “Gacetilla – Nombramientos”, en *La España* (periódico), Año VII, Núm. 2066, 27 de diciembre de 1854, pág. 4.
  306. *Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S.M.*, Imprenta de Tejado, Madrid [1857].
  307. *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta Nacional, Madrid [1858].
  308. “Parte Oficial – Ley de Instrucción Pública”, *Gaceta de Madrid*, Núm. 1.710, 10 de septiembre de 1857, págs. 1-3.
  309. Sarget Ros, María Ángeles, “Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Núm. 16 [2001], págs. 121-148.
  310. Encina Cortizo, María, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, colección “Música Hispana Textos. Biografías”,

publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1998].

311. Vega y Cárdenas, Ventura de la, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta de J.M. Ducazal, Madrid [1861].
312. Padilla Valencia, Mercedes, “El contrapunto y la composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde su fundación (1830) hasta 1942”, *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Núm. 4, Universitat de València [2011-2018], págs. 226-239.
313. Lozano Guirao, Pilar, “Epistolario de D. Ventura de la Vega”, *Revista de literatura*, Tomo 14, Núm. 27-28, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid [1958], págs. 176-179.
314. Vélaz de Medrano Álava, Eduardo, “Conservatorio de Música y Declamación. Concurso de 1856”, en *La Zarzuela, periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Año I, Núm. 23, Madrid, 7 de julio de 1856, págs. 177-178.
315. Vélaz de Medrano Álava, Eduardo, “Enseñanza del órgano. Su importancia en el servicio del culto católico”, en *La Zarzuela, periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Año I, Núm. 33, Madrid, 15 de septiembre de 1856, pág. 257.
316. (Redacción, sin cabecera), *La Gaceta Musical de Madrid. Redactada por una sociedad de profesores*, Año II, Núm. 36, 7 de septiembre de 1856, págs. 265-266.
317. García Zapata, Ignacio José, “El incendio en la Catedral de Murcia, de 1845, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local”, Alberio Muñoz, M. D. M. (Coord.), Pérez Sánchez, M. (Comp.), *Territorio de la memoria. Editum*, Ediciones de la Universidad de Murcia [2014], págs. 388-408.
318. Bischoff, L., “Die Orgeln und das Orchestrion von Merklin-Schütze nebst Bemerkungen über die Kirchenmusik in Spanien – II”, *Niederrheinische musik-zeitung für kunstfreunde und kunstler*, II Jahrgang, nr. 39, Colonia (Alemania), 30 de septiembre de 1854, págs. 305-308.
319. “Inauguration Solennelle des Grandes Orgues placées par Merklin, Schütze et cie. dans la Cathédrale de Murcie (Espagne) le 8 de juillet de 1857, dirigée par D. Hilarion Eslava, Maître de Chapelle de Sa Majesté la Reine d’Espagne”, Imprimerie de E. Guyot, Bruselas [1859].

320. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarion, "Órgano de Murcia - Informe presentado al Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de aquella diócesis, por don Hilarión Eslaba, maestro de capilla de S.M. la Reina", en *La Zambomba, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Madrid, 10 de agosto de 1857, págs. 2-3.
321. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos de Orquesta*, archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sig. S-1281 [ca. 1880].
322. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, "Del arte musical en España - De la creación de la sociedad Orfeo Español y de su objeto", en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 1, 4 de febrero de 1855, págs. 1-3.
323. Pidal Fernández, María de los Ángeles, "Breve reflexión sobre la *Gaceta Musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX", *Miscel·lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa (editor), Universitat de Barcelona [1998], págs. 359-378.
324. Torres Mulas, Jacinto, "Music periodicals in Spain: Beginnings and historical development", *Fontes Artis Musicae*, Vol. 44, No. 4, Oct.-Dec. 1997, International Association of Music Libraries (IAML), págs. 331-342.
325. "Esposicion que dirijen a S.M. varios profesores de Madrid" en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 1, 4 de febrero de 1855, págs. 3-4.
326. Fort, Carlos Ramón, *El Concordato de 1851 comentado y seguido de un Resumen de las disposiciones adoptadas por el gobierno de S.M. sobre materias eclesiásticas, desde la celebración de aquel convenio hasta enero de 1853*, 2ª edición, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1853].
327. Galerne, Maurice, *L'École Niedermeyer - Sa Création, Son But, Son Développement*, Éditions Margueritat, París [1928].
328. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, "Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales", en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 3, 18 de febrero de 1855, págs. 17-19.
329. Gallego Gallego, Antonio, "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX", *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núm. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (enero-septiembre 1991), Sociedad Española de Musicología [1991], págs. 13-31.
330. Nagore Ferrer, María, "La escuela municipal de música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX", *Príncipe*

- de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 537-560.
331. Martínez Soto, Pilar, “Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona”, *Príncipe de Viana*, Núm. 248, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2009], págs. 575-608.
  332. Exposición de *El Orfeo Español* a la comisión de arreglo y administración del Teatro Real, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 4, 25 de febrero de 1855, págs. 27-28.
  333. Simón Palmer, María del Carmen, “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Segismundo: Revista hispánica de teatro*, Núm. 19-20, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, artículo publicado por el Instituto de Estudios Madrileños, Madrid [1975].
  334. Vélaz de Medrano, Eduardo, “Folletín – Revista Musical – Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico español”, *La España* (periódico), Núm. 271, 2 de marzo de 1849, Madrid.
  335. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 33, 16 de septiembre de 1855, pág. 262.
  336. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 34, 23 de septiembre de 1855, pág. 271.
  337. “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 36, 7 de octubre de 1855, págs. 281-283.
  338. “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española” (cont.), en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 38, 21 de octubre de 1855, págs. 297-299.
  339. Reseña en “Parte no oficial – Interior”, *Gaceta de Madrid*, Núm. 1043, 12 de noviembre de 1855, págs. 3-4.
  340. Martín Moreno, Antonio, “Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 265-306.

341. Anón., “Lebaniegos ilustres”, en *La Voz de Liébana, revista decenal de intereses generales*, Año IV, Núm. 117, 10 de diciembre de 1907, Potes (Cantabria), pág. 1.
342. Prellezo Isla, Mariano de, *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro*, Imprenta de Martínez y Minuesa, Madrid [1851].
343. Anón., *Juicio de la prensa sobre el Curso completo de música teórico-práctica, escrito por don Mariano de Prellezo*, editor desconocido [ca. 1852].
344. Loras Villalonga, Roberto, “Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX”, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València [2008], págs. 223-231.
345. R. (probablemente Romero y Andía, Antonio), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 29, 19 de agosto de 1855, págs. 225-230.
346. Prellezo Isla, Mariano de, *Método de solfeo sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, Con él se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro. Contiene notas instructivas y curiosas y un resumen histórico de los sistemas antiguos que mas analogía tiene con el nuestro y se dá en él una verdadera idea del canto llano. Este método está dispuesto de forma que facilita el conocimiento de la armonía*, Casimiro Martín, editor, Madrid [prob. 1855].
347. R. (¿La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*?), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 26, 29 de julio de 1855, págs. 201-202.
348. La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*, “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 33, 16 de septiembre de 1855, págs. 257-260.
349. Pedrell i Sabaté, Felip, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques i crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals i facsímils dels documents més importants*

*pera la bibliografía espanyola*, Vol. I, Palau de la Diputació, Barcelona [1908].

350. Boïls, Joan B., “Cuatro palabras para un libro. La Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX”, *Cuadernos de Bellas Artes*/27, Sección Música, trabajo editado por la Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife, Canarias) [2013].
351. Lacárcel Fernández, José Antonio, “Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2015].
352. Biografía de Mariano Soriano Fuertes, en la web de la Sociedad para el estudio de la música isabelina (SPEMI), <https://spemi.org/biografia/>, página consultada el 19 de julio de 2023.
353. “Secretaría General del Liceo”, en *El Liceo de Córdoba, periódico de literatura, música y modas*, Año 1º, Núm. 2º, 24 de octubre de 1844, pág. 1.
354. Teixidor i Barceló, Josep de, *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*, edición, transcripción y análisis crítico de Begoña Lolo, Instituto de Estudios Ilerdenses / Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida / Lleida [1996].
355. Soriano Fuertes, Mariano, *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España de D. Hilarión Eslava*, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, Barcelona [1863].
356. Boïls, Joan B., “El manuscrito de José de Teixidor en la Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 29 [2013], págs. 87-98.
357. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 16, 20 de mayo de 1855, pág. 126.
358. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 22, 1 de julio de 1855, pág. 174.
359. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 44, 2 de diciembre de 1855, pág. 349.

360. Anón., “Historia de la música española por D. Mariano Soriano Fuertes”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 47, 23 de diciembre de 1855, págs. 369-371.
361. Soriano Fuertes, Mariano, “Historia de la música española por D. Mariano Soriano Fuertes - Comunicado”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, Año 2, Núm. 2, 13 de enero de 1856, págs. 9-11.
362. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Historia de la música española por el Sr. Soriano Fuertes”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, Año 2, Núm. 22, 1 de junio de 1856, págs. 171-172.
363. Soriano Fuertes, Mariano, “Señor Director de la Gaceta Musical Barcelonesa...”, en la *Gaceta Musical Barcelonesa*, Año I, Núm. 2, 10 de febrero de 1861, págs. 2-3.
364. Pedrell i Sabaté, Felip, *Tomás Luis de Victoria abulense: Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*, Manuel Villar editor, Valencia [1918].
365. Sancho García, Manuel, “De Teixidor a Pedrell: Tomás Luis de Victoria en la historiografía musical española del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. 35 Núm. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2012], págs. 443-457.
366. “Prospecto”, *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, 6 de enero de 1856.
367. Los redactores de la Gaceta Musical de Madrid, “A los suscritores de la Gaceta Musical de Madrid”, *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, Año 2, Núm. 27, 6 de julio de 1856, pág. 209.
368. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Lira Sacro-Hispana. Artículo IV”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 64, 20 de abril de 1857, Madrid, págs. 505-507.
369. Masarnau y Fernández, Santiago de, *Tesoro del pianista, colección de las obras mas selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Almacén de Carrafa y Lodre, Madrid [1844].
370. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 2, 11 de febrero de 1855, pág. 15.



371. “Edgardo” (¿seudónimo de Eduardo Vélaz de Medrano?), “Folletín. Revista Musical: El piano: Concierto del Sr. de Óscar de la Cinna – Sinfonía compuesta por D. Francisco de Asís Gil”, en *La España*, Año VIII, Núm. 2.197, 31 de mayo de 1855, Madrid, pág. 1.
372. Nagore-Ferrer, María, “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, *El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez Rodríguez (ed.), Sociedad Española de Musicología [2015], págs. 655-719.
373. Etzion, Judith, ““Música Sabia”: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)”, *International Journal of Musicology*, Vol. 7, Peter Lang Publishing Group [1998], págs. 185-232.
374. Alemany, Victoria, “La contribución de Óscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España”, *Cuadernos de Investigación Musical*, Núm. 6 (extraordinario), publicación editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM), Unidad Asociada al CSIC de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real [2018], págs. 293-312.
375. Gil, Francisco de Asís, “Concierto del pianista húngaro Mr. Oscar de la Cinna”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava, Año 1, Núm. 16, 20 de mayo de 1855, págs. 121-123.
376. López Castellano, Fernando, “Una sociedad “de cambio y no de beneficencia”. El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)”, *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, Núm. 44, abril 2003, Universitat de València, págs. 199-228.
377. Inzenga Castellanos, José, “La asociación aplicada á la música”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava, Año 1, Núm. 15, 13 de mayo de 1855, págs. 113-115.
378. “Benéfica asociación”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 72, 15 de junio de 1857, Madrid, pág. 570.
379. Vélaz de Medrano, Eduardo, “Asociación de artistas músicos”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 73, 22 de junio de 1857, Madrid, págs. 577-578.
380. P.S. (¿Paul Smith?, seudónimo de Édouard Monnais), “Association des artistes musiciens de France – Assemblée

générale annuelle”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 24<sup>e</sup> Année, N°14, 5 de abril de 1857, págs. 107-108.

381. “ORDEN de 29 de diciembre de 1989 de revocación de la autorización administrativa de disolución y de intervención administrativa en la liquidación de la Entidad denominada “Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos”, (MPS-2590)”, orden publicada en el *Boletín Oficial del Estado*, Sección III, Núm. 44, Madrid, 20 de febrero de 1990, Ref. BOE-A-1990-4436, págs. 5050-5051.
382. *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos - Estatutos de la Sociedad aprobados por el gobierno de S.M. en Real Orden de 1º de octubre de 1858*, Imprenta de J.M. Ducazcal, Madrid [1860].
383. *Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año vigésimotercero. 1882-83*, Imprenta de la Correspondencia de España, Madrid [1883], pág. 17.
384. Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri: 2. Escritos*, colección *Música Hispana. Textos*, Serie Temática – *Biografías*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1994].
385. “Noticias Generales”, en *La Época*, Año XIII, Núm. 3.960, 16 de abril de 1861, Madrid, pág. 4.
386. “Teatros”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año VIII, Núm. 2.071, 24 de abril de 1861, Madrid, pág. 3.
387. Cordero Fernández, Antonio, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Imprenta de Beltrán y Viñas, Madrid [1858].
388. Morales Villar, María del Coral, “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX”, Volumen I: Estudio, tesis doctoral, Universidad de Granada [2008].
389. Matía Polo, Inmaculada, “La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)”, *Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 17, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [2010], págs. 421-446.
390. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado primero: *Armonía*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1857].
391. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado segundo: *Composición*, Parte 1ª: *Del contrapunto y fuga*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1859].
392. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado segundo: *Composición*, Parte 2ª: *Del contrapunto y fuga*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1861].

393. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Composición. Tratado primero. De la armonía*, segunda edición, Imprenta de Beltrán, Madrid [1861].
394. Hidalgo, Dionisio, *Boletín bibliográfico español, Tomo III.- 1862*, Imprenta de las Escuelas Pías, Madrid [1862], pág. 174.
395. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Composición. Tratado cuarto, de la Instrumentación*, Imprenta de Santos Larxé y Blumenstein, Calcografía de B. Eslava, Madrid [1870].
396. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Prontuario de Contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid [1860].
397. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Breve tratado de armonía*, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid [ca. 1864].
398. García Gallardo, Cristóbal L., “El tratado de armonía de Hilarión Eslava (The theoretical work by Hilarión Eslava)”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, Vol. 60, Núm. 2, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián [2015], págs. 236-282.
399. Aranguren Añivarro, José de, *Al Exmo. Sr. D. Hilarión Eslava - Guía práctica a su Tratado de armonía*, Antonio Romero, Madrid [1872].
400. Anzaldúa González, Luis Carlos, “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2007], págs. 456-501.
401. Carretero Novillo, José María (escribiendo bajo el seudónimo de “El caballero audaz”), “Nuestras visitas: El maestro Bretón”, en la revista *La Esfera. Ilustración mundial*, Año III, Núm. 149, Madrid, 4 de noviembre de 1916, págs. 12-13.
402. Sánchez Sánchez, Víctor, “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 6, Universidad Complutense de Madrid [1998], págs. 34-48.
403. Nommick, Yvan, “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, Vol. 26, No. 2 [2003], págs. 545-583.
404. Falla y Matheu, Manuel de, *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*, edición facsímil preparada por Yvan Nommick; estudios musicológicos de Yvan Nommick y Francesc

- Bonastre, Colección “Facsimiles”, Serie “Documentos”, Núm. 1, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada [2001].
405. Romero y Andía, Antonio, *Método de trompa de pistones ó cilindros, con nociones de la mano*, Antonio Romero editor, Madrid [1871].
  406. Herreros, Pedro (Pedro Herrero y Mata?), “Misa en Mi B. Nueva composición del Maestro Eslava”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de profesores, Año 2, Núm. 47, Madrid, 23 de noviembre de 1856, págs. 335-337.
  407. S.D.C. (iniciales de autor desconocido), “Misa de Requiem”, en *El Arte Musical. Declarado en la sesión celebrada el día 24 de Junio del corriente año órgano oficial de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos para la publicación de todos sus acuerdos*, Año I, Núm. 29, Madrid, 8 de noviembre de 1860, págs. 1-3.
  408. De Brabander, Kim (trad. al inglés de Sneppe, Jo), “Van Elewyck, Xavier, Biografie”, *Componisten in uitvoerders*, web del *Studiecentrum Vlaamse Muziek* (Centro de Estudios para la Música Flamenca), Amberes (Bélgica), <https://www.svm.be/componisten/van-elewyck-xavier?language=en>, página consultada el 30 de septiembre de 2023.
  409. “Belgique – Bruxelles”, crónica en *Le Guide Musical*, 13<sup>ème</sup> Année, N°47, Bruselas, 21 de noviembre de 1867, pág. 4.
  410. “Belgique – Louvain”, crónica en *Le Guide Musical*, 19<sup>ème</sup> Année, N°12, Bruselas, 20 de marzo de 1873, pág. 4.
  411. “Belgique”, en *Le Guide Musical, revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 29<sup>e</sup> Année, N°12, Bruselas, 22 de marzo de 1883, pág. 5.
  412. De Vroye, T.J. y van Elewyck, X., *De la musique religieuse. Le Congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, typ. Vanlinthout frères, Lovaina (Bélgica) [1866], pág. 64.
  413. van Elewyck, Xavier, “Le Congrès de Musique Religieuse en Belgique”, en *Le Ménestrel – Musique et Théâtres*, 31<sup>me</sup> Année, N° 46, Paris, 16 de octubre de 1864, págs. 365-366.
  414. Sobrino Sánchez, Ramón, ““Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...””, reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859”, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 57-131.

415. Asenjo Barbieri, Francisco, "Historia de los conciertos ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859", *Colección Papeles Barbieri*, Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/22339 [ca. 1859].
416. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, J.A. Fuller Maitland (ed.), Vol. I, The Macmillan Company, Nueva York [1911], págs. 573-575.
417. Kern Holoman, D., *The Société des concerts du Conservatoire (1828-1967)*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles [2004], págs. 139-186.
418. Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri: 1. El hombre y el creador*, colección *Música Hispana*. Textos, Serie Temática – *Biografías*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1994].
419. Asenjo Barbieri, Francisco, "La verdad en su lugar", carta al director en *La Correspondencia Musical*, Año II, Núm. 58, Madrid, 8 de febrero de 1882, págs. 3-4.
420. Cruz, Jesús, "Espacios públicos y modernidad urbana: La historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX", *Historia Social*, núm. 83, Fundación Instituto de Historia Social, Valencia [2015], págs. 37-54.
421. "Anuncios – Conciertos vespertinos", en el *Eco de Euterpe. Periódico dedicado exclusivamente á los señores concurrentes á los jardines de esta musa*, Año I, Núm. 3, Barcelona, 5 de junio de 1859, pág. 12.
422. Montero García, Josefa, "El concierto sacro: de la iglesia a los salones y teatros", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 31, Universidad Complutense de Madrid [2018], págs. 107-130.
423. Arnao y Espinosa de los Monteros, Antonio, "Teatros", en *El Correo de la Moda. Álbum de señoritas. Periódico de literatura, educación, música, teatros y modas*, Año XI, Núm. 391, Madrid, 24 de febrero de 1861, págs. 54-56.
424. Morphy y Ferriz de Guzmán, Guillermo, "Revista musical – Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", en *La América. Crónica Hispano-Americana*, Año VI, Núm. 4, Madrid, 24 de abril de 1862, págs. 13-14.
425. "Crónica general" en *El Reino*, Año IV, Núm. 716, Madrid, 20 de febrero de 1862, pág. 3.
426. Sobrino, Ramón, "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 633-654.

427. Arrieta Corera, Emilio, "Revista musical de fines de temporada", *Revista española política, científica, literaria y de artes, viajes, comercio, etc.*, Año I Tomo I, Núm. III, Imprenta de Tomás Fortanet, Madrid, 1 de mayo de 1862, págs. 223-231.
428. García de la Foz, José, "Folletín. Revista de la semana", en *El Clamor Público, periódico del Partido Liberal*, Segunda Época, Núm. 558, Madrid, 15 de junio de 1862, pág. 1.
429. "Variedades", en *Boletín de Loterías y de Toros. (Continuación de El Enano). Trata además de Ciencias, Artes, Literatura y Teatros*, Año XII, Núm. 609, Madrid, 28 de octubre de 1862, pág. 4.
430. "Crónica general", en *El Reino*, Año V, Núm. 984, Madrid, 8 de enero de 1863, pág. 4.
431. García Velasco, Mónica, "La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 149-194.
432. Goizueta, José María de, "Revista musical", en *La Época*, Año XIV, Núm. 4.516, Madrid, 4 de noviembre de 1862, pág. 3.
433. "Variedades - Crónica de la capital", en *El Clamor Público, periódico del Partido Liberal*, Segunda Época, Núm. 790, Madrid, 18 de marzo de 1863, pág. 3.
434. "Gacetilla - Euterpe", en *La Corona, periódico liberal*, Año IX, Núm. 391, Barcelona, 17 de julio de 1862, pág. 3.
435. "Última hora", en *El Pensamiento Español. Diario de la tarde*, Año V, Núm. 1.293, Madrid, 14 de marzo de 1864, pág. 4.
436. "Variedades" en *El Contemporáneo*, Año V, Núm. 979, Madrid, 15 de marzo de 1864, pág. 4.
437. Lope de Vega Carpio, Félix, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Imprenta de Lorenzo de Amberes, Lisboa [1644], págs. 117-119.
438. "Variedades", en *El Contemporáneo*, Año V, Núm. 968, Madrid, 2 de marzo de 1864, pág. 4.
439. Goizueta, José María de, "Folletín - Revista musical", en *La España*, Año XVII, Núm. 5.400, Madrid, 12 de marzo de 1864, págs. 1-2.
440. "Álbum literario. Revista de teatros", en *La Iberia, diario liberal*, Año XII, Núm. 2.996, Madrid, 13 de marzo de 1864, pág. 1.
441. E.A. (¿Emilio Arrieta?), "Variedades", en *El Pensamiento Español. Diario de la tarde*, Año V, Núm. 1.310, Madrid, 4 de abril de 1864, pág. 4.

442. Encina Cortizo, María, y Sobrino, Ramón, “Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid isabelino (1850-1868)”, *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, Núm. 18, Tema: *Ciudades en papel*, Universidade de Santiago de Compostela [2019], págs. 77-100.
443. Goizueta, José María de, “Revista musical”, en *La Época*, Año XVII, Núm. 5.231, Madrid, 20 de marzo de 1865, pág. 3.
444. Sepúlveda, Enrique, *El Teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)*, R. Velasco, Impresor, Madrid [1892], págs. 5-12.
445. “Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, autorizada por el gobierno de S.M. por Real Orden de 1º de octubre de 1858, y constituida legalmente en 24 de junio de 1860. Año sexto - 1865-1866”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 41, Madrid, 22 de julio de 1866, pág. 165.
446. “Conciertos Históricos” (remitido de Rafael Hernando en representación de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*), en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 12, Madrid, 23 de marzo de 1868, pág. 54.
447. “Suelos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 14, Madrid, 6 de abril de 1868, pág. 63.
448. Sobrino Sánchez, Ramón, “El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid”, tesis doctoral, Universidad de Oviedo [1992].
449. Provanza y Fernández de Rojas, José María, *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866*. Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1872].
450. Arrieta, Emilio, “Conciertos de Barbieri”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 30, Madrid, 28 de abril de 1866, págs. 119-120.
451. Weber, William, “Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, junio - diciembre 1994, Vol. 25, Num 1/2, Hrvatsko muzikološko društvo / Sociedad croata de musicología, págs. 175-190.
452. Fernández Herranz, Nuria Sofía, “Los orígenes del movimiento coral en España”, *Musicología | TIC's Sumario*, Núm. 23, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (España) [2019] págs. 148-169.

453. Nagore Ferrer, María, “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 211-225.
454. Nagore Ferrer, María, “La música coral en España en el siglo XIX”, *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Número 4 de la Colección *Estudios sociales iberoamericanos*, Universidad de Oviedo [1995], págs. 425-462.
455. Brisson, Jules, y Ribeyre, Félix, *Les grandes journeaux de France - Le Siècle*, Vol. I, 2<sup>ème</sup> edition, París [1862], pág. 80.
456. Ris, Marcel de (seudónimo de Albert Tranchant), (*artículo sin título*), en *L'Orphéon. Moniteur des Orphéons et Sociétés chorales de France*, París, 1 de noviembre de 1855, pág. 2.
457. Eslava y Elizondo, Hilarión, “Al redactor en jefe de L'Orpheon”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava, Año 1, Núm. 41, 11 de noviembre de 1855, pág. 326.
458. Sol i Clot, Romà, “Francesc Vidal i Codina, fundador de l'Orfeón Leridano”, *Ressò de Ponent*, N°48, Lleida/Lérida (España), febrero 1987, pág. 10.
459. “Historia”, en la web del Orfeón Pamplonés - Iruñeko Orfeoia, <https://orfeonpamplones.com/es/orfeon/historia>, página consultada 23 de octubre de 2023.
460. Altadill, Julio, *Memorias de Sarasate*, Imprenta de Aramendia y Onsalo, Pamplona [1909], págs. 12-13.
461. Ribó, Jesús A., “Cartas de Eslava”, en “El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, trienio 1955-1957, Núm. 5, págs. 103-112.
462. Salvoch Muñoz, Óscar, *Julián Gayarre. La voz del paraíso*, Ediciones Eunete, Pamplona [2015].
463. Enciso Robledo, Julio, *Memorias de Julián Gayarre; escritas por su amigo y testamentario*, primera edición, Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid [1891].
464. Perillán y Buxó, Eloy, *Apuntes biográficos del eminente tenor español Julián Gayarre*, *Historia Artística*, Imprenta y Librería “La Universal”, La Habana [1890], págs. 9-10.
465. Madurga Continente, Rebeca, “Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico”, *Príncipe de Viana*, Núm. 260, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2014], págs. 379-410.
466. “Interior - Madrid”, reseña publicada en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIV, Núm. 341, Madrid, 7 de diciembre de 1865, pág. 4.



467. “Correspondencia de España – Edición de la tarde de ayer, 5 de agosto”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 218 de 1878, Madrid, 6 de agosto de 1878, pág. 2.
468. “Edición de la tarde”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 259 de 1878, Madrid, 16 de septiembre de 1878, pág. 3.
469. Campo Guinea, María del Juncal, *et al.*, *Mujeres que la historia no nombró*, número 2 de la colección *Mujeres en la historia*, Ayuntamiento de Pamplona [2005], pág. 180.
470. Morales Villar, María del Coral, “Alumnas, maestras y cantantes: La formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España”, *Revista Electrónica LEEME*, Núm. 44, Universitat de València [2019], págs. 102-116.
471. Hernández-Romero, Nieves, “Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid”, publicación editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares (Madrid) [2019].
472. Morales Villar, María del Coral y Soria Tomás, Guadalupe, “La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez (1857-1868)”, *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Época II, Núm. 35, julio-diciembre 2015, Madrid, págs. 15-40.
473. “Variedades”, en *La Iberia. Diario Liberal. Órgano del Partido Constitucional*, Año XX, Núm. 4.928, primera edición, 22 de octubre de 1872, pág. 2.
474. Parada y Barreto, José, “Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta Corte por el señor don Antonio Codero y Fernández”, *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 28, Madrid, 14 de julio de 1867, págs. 148-149.
475. “Suelos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 16, Madrid, 20 de abril de 1868, pág. 72.
476. “Teatros. *Si non é vero...*”, en *La Nueva Iberia. Diario liberal*, primera edición, Año I, Núm. 107, Madrid, 7 de mayo de 1868, pág. 4.
477. “Amusements”, en *The New York Herald*, Núm. 12.110, Nueva York, 16 de octubre de 1869, pág. 14.
478. “Mosáicos”, en *El Entreacto, periódico cómico-teatral*, Año 2, Núm. 22, Madrid, 29 de abril de 1871, pág. 4.
479. Invernizzi, Robert L., “Mademoiselle Peppa Invernizzi, danzatrice. Raccolta di appunti biografici”, en línea,

[https://www.academia.edu/91137808/Giuseppina\\_Invernizzi\\_danzatrice](https://www.academia.edu/91137808/Giuseppina_Invernizzi_danzatrice) [2022], pág. 16. Consultado 26 de octubre de 2023.

480. Nouvelles diverses - Étranger”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 42<sup>e</sup> Année, Núm. 7, 14 de febrero de 1875, pág. 55.
481. Gutiérrez Cordero, Rosario, “La temporada de ópera sevillana de 1875”, *Espacio y Tiempo, revista de ciencias humanas*, Núm. 9, Universidad de Sevilla [1996], pág. 56.
482. Turina Gómez, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Alianza Editorial, Madrid [1997], págs. 373-379
483. “Parte no oficial - Interior”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXV, Núm. 258, Madrid, 14 de septiembre de 1876, pág. 756.
484. “Variedades - Madrid al vuelo”, en *La Democracia*, Año IV, Núm. 1.032, Montevideo (Uruguay), 13-14 de diciembre de 1875, pág. 1.
485. Pérez Ollo, Fernando, “Sarasate. Familia, casa natal y Pamplona”, *Príncipe de Viana*, Núm. 248, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2009], págs. 553-575.
486. Esquela funeraria de Sra. D<sup>a</sup> Josefa Cortés de Rufín, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXXII, Núm. 8.558, Madrid, 27 de agosto de 1881, pág. 3.
487. Comas Galibern, José, “Necrología: José Costa y Hugas”, *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes)*, Año VI, Núm. VI, Gerona (España), junio de 1881, págs. 224-229.
488. Comas Galibern, José, “Necrología: José Costa y Hugas (Conclusión)”, *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes)*, Año VI, Núm. VII, Gerona (España), julio de 1881, págs. 241-244.
489. Pedrell y Sabaté, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Tipografía de Víctor Berdós y Feliu, Barcelona [1897].
490. Radressa i Casanovas, Joan, “De nostra història musical. El guitarrista Josep Costa i Hugas”, *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí* (Gerona, España) [1973] (5 páginas).
491. Cuéllar, Juan Mario, “Josep Costa i Hugas”, *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí* (Gerona, España) [1988], págs. 71-76.

492. Fétis, François-Joseph, *La musique mise a la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce que est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approfondie*, 3<sup>ème</sup> édition, Brandus et Cie. Éditeurs, Paris [1847], pág. 276.
493. R. (¿La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*? ¿Antonio Romero?), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de profesores, Año II, Núm. 15, 13 de abril de 1856, págs. 115-117.
494. *Música Ibérica – Música Española para Guitarra del Siglo XIX*, Vol. 4, “José Costa y Hugas – Obras completas”, Rafael Catalá (ed.), Doblinger, Viena [2010].
495. Costa y Hugas, José, carta-dedicatoria “Al Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava” con fecha de 30 de octubre de 1872 acompañando a la edición de “6 obras escritas para guitarra por José Costa (1<sup>a</sup> Colección)”, A. Romero, editor, Madrid [1872].
496. Vallejo Pousada, Rafael, “El impuesto de consumos y la resistencia antifiscal en la España de la segunda mitad del siglo XIX: Un impuesto no exclusivamente urbano”, *Revista de Historia Económica*, Año XIV, Núm. 2, Centro de Estudios Constitucionales, Alianza Editorial, Madrid [1996], págs. 339-370.
497. Gallegos, Claudio Antonio, “La política económica de España en la Guerra de los 10 años en Cuba (1868-1878)”, *Estudios económicos*, Vol. XXXVII, Núm. 75, publicación de la Universidad Nacional del Sur y el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales del Sur, Bahía Blanca (Argentina) [2020], págs. 107-129.
498. Pérez Abellán, Francisco, *Matar a Prim*, Booket/Planeta de Libros, Barcelona [2015].
499. “Congreso de los Diputados – Presidencia del Sr. Rivero – Extracto oficial de la sesión celebrada el lunes 10 de febrero de 1873”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 43, Tomo I, Madrid, 12 de febrero de 1873, pág. 504.
500. “Parte oficial – Presidencia del Consejo de Ministros – Reales Decretos”, *Gaceta de Madrid*, Año CCIV, Núm. 54, Madrid, 23 de febrero de 1865.
501. “Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831 – 2019”, Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés, eds., separata de la revista *Música* editada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [2019].

502. "L.R." (¿La redacción?), "La dirección del Conservatorio", en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año primero, Núm. 10, Madrid, 7 de diciembre de 1865, págs. 41-42.
503. Goizueta, José María de, en "Revista Musical", *La Época*, Año XVII, Núm. 5.463, Madrid, 6 de diciembre de 1865, pág. 4.
504. Reseña anónima y sin cabecera en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año primero, Núm. 12, Madrid, 21 de diciembre de 1865, pág. 49.
505. "Noticias generales", en *La Época*, Año noveno, Núm. 2.447, Madrid, 13 de marzo de 1857, pág. 3.
506. Reseña anónima y sin cabecera en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Núm. 11, Madrid, 14 de diciembre de 1865, pág. 46.
507. "Un músico" (¿Rafael Hernando?), "Cuestión artístico musical (remitido)", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XVIII, Núm. 2.883, 1ª edición de la mañana, Madrid, 23 de diciembre de 1865, pág. 3.
508. "Noticias Generales", en *La Época*, Año XVII, Núm. 5.474, 2ª edición, Madrid, 19 de diciembre de 1865, pág. 4.
509. Reseña anónima y sin cabecera en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XVIII, Núm. 2.877, 1ª edición de la mañana, Madrid, 17 de diciembre de 1865, pág. 3.
510. "Crónica Nacional", en *La Escena. Revista semanal de música*, Año II, Núm. 10, Madrid, 14 de enero de 1866, pág. 5.
511. Soriano Fuertes, Mariano, "Real Conservatorio de Música y Declamación I", en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 15, Madrid, 11 de enero de 1866, págs. 59-60.
512. Soriano Fuertes, Mariano, "Real Conservatorio de Música y Declamación VIII (1)", en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 23, Madrid, 10 de marzo de 1866, págs. 91-92.
513. "Noticias Generales", en *La Época*, Año XVIII, Núm. 5.722, 2ª edición, Madrid, 4 de septiembre de 1866, pág. 4.
514. *Ministerio de Fomento. Instrucción Pública. Colección de circulares, decretos para su ejecución que S.M. la Reina se ha servido expedir desde 20 de julio de 1866*, edición oficial, Imprenta Nacional, Madrid [1866].
515. Parte oficial. Ministerio de Fomento, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCV, Núm. 286, Madrid, 13 de octubre de 1866, pág. 1.
516. "El Conservatorio y la Ley Moyano", en Delgado García, Fernando, "Los gobiernos de España y la formación del

- músico (1812-1956)", Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla [2008], págs. 644-645.
517. "Real Conservatorio de Música y Declamación", *Revista de Bellas Artes*, Núm. 11, 16 de diciembre de 1866, págs. 84-85.
  518. "Primera edición" en *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco de la opinión y de la prensa*, Año XX, Núm. 3.369, Madrid, 22 de abril de 1867, págs. 2-3.
  519. "Incendio del Teatro Real", en *La Escena, revista semanal de música y teatros*, Año tercero, Núm. 16, Madrid, 28 de abril de 1867, pág. 81.
  520. Asenjo Barbieri, Francisco, "La música clásica", en *La Época. Periódico político diario*, Año XIX, Núm. 6.031, Madrid, 27 de julio de 1867, págs. 3-4.
  521. "Inauguración del Gran Salón-Teatro del Conservatorio", en la *Crónica de la Música, revista semanal y biblioteca musical*, Año II, Núm. 27, Madrid, 27 de marzo de 1879.
  522. Expedientes de personal (3/21 Leg.10/9, expediente profesores R.15624), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
  523. "Parte Oficial. Ministerio de Fomento", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 172, Madrid, 20 de junio de 1868, págs. 1-2.
  524. "Parte Oficial. Ministerio de Fomento. Reales Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 173, Madrid, 21 de junio de 1868, pág. 3.
  525. "Gobierno Provisional. Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 355, Madrid, 20 de diciembre de 1868, págs. 1-2.
  526. "Gobierno Provisional. Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 362, Madrid, 27 de diciembre de 1868, págs. 3-4.
  527. "Tercera edición", en *La Correspondencia de España*, Año XXI, Núm. 4.431, Madrid, 9 de enero de 1870, pág. 3.
  528. Gómez García, Domingo Julio, "La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 8 [1959], págs. 29-58.
  529. *Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado por S.M. en 2 de julio de 1871*, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, Madrid [1871].
  530. "Poder ejecutivo de la República - Ministerio de Fomento", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo III, Núm. 241, Madrid, 29 de agosto de 1874, págs. 521-522.

531. "Poder ejecutivo de la República - Ministerio de Fomento", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo II, Núm. 164, Madrid, 13 de junio de 1874, págs. 693-694.
532. "Parte Oficial. Ministerio de Fomento. Reales Decretos", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Tomo IV, Núm. 317, Madrid, 15 de noviembre 1875, pág. 401.
533. "Anuncios", en *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco de la opinión y de la prensa*, Año XIX, Núm. 3.175 de la mañana, Madrid, 24 de septiembre de 1866, pág. 3.
534. "Anuncios - Concurso de composiciones musicales para el año de 1866 á 1867", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 1, Madrid, 6 de enero de 1867, pág. 4.
535. "Concurso Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 40, Madrid, 6 de octubre de 1867, pág. 219.
536. "Concurso Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 41, Madrid, 13 de octubre de 1867, pág. 223.
537. Eslava y Elizondo, Hilarión, "¿Qué es la Música?" (conclusión), en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 35, Madrid, 1 de septiembre de 1867, págs. 187-188.
538. García Velasco, María Mónica, "El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico" (2 volúmenes), tesis doctoral, Universidad de Oviedo [2003].
539. "Mosáicos", en *El Entreacto, periódico cómico-teatral, con agencia de teatros*, Año II, Núm. 7, Madrid, 14 de enero de 1871.
540. "J.V.R." (¿Seudónimo de José Parada y Barreto?), "Nueva Misa en La del maestro Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 4, Madrid, 27 de enero de 1867, págs. 21-22.
541. "Sección de noticias. Interior", en *El Imparcial. Diario liberal de la mañana*, Año III, Núm. 642, Madrid, 11 de marzo de 1869, pág. 4.
542. "Academia Española", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 132, Madrid, 12 de mayo de 1870, pág. 2.

543. “Segunda edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXII, Núm. 4.797 de la noche, Madrid, 12 de enero de 1871, pág. 2.
544. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXII, Núm. 4.792 de la noche, Madrid, 7 de enero de 1871, pág. 3.
545. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.152 de la noche, Madrid, 4 de enero de 1872, pág. 3.
546. “Defunciones. Diario de Avisos de La Correspondencia de España”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.577, primera edición de la mañana, Madrid, 8 de diciembre de 1875, pág. 4.
547. “Ópera seria”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 49, Madrid, 8 de diciembre de 1867, págs. 261-263.
548. Navarro y Calvo, Luis, “Tentativas para fundar la ópera española. Marina”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XV, Núm. XI, Madrid, 15 de abril de 1871, págs. 194-195.
549. “Ópera nacional”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 26, Madrid, 29 de junio de 1868, pág. 113.
550. “Ópera nacional. Certamen abierto por varios profesores de música para premiar las mejores óperas españolas que se presenten”, en *El Artista, Música, Teatros, Salones*, Año tercero, Núm. 26, Madrid, 15 de diciembre de 1868, pág. 203.
551. Salgado y Araujo, Daniel, “Revista Musical. Don Fernando el Emplazado, *ópera española* en tres actos, original de D. Valentín Zubiaurre”, *Revista de España*, Imprenta de José Noguera, Madrid [1871], págs. 482-493.
552. Cortés, Francesc, “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, [1996], págs. 187-216.
553. Pedrell, Felipe, *Jornadas postreras (1903-1912)*, Eduardo Castells, editor, Valls (Tarragona) [1922], págs. 79-118.
554. Arnao y Espinosa de los Monteros, Antonio, “Patriotismo y Arte”, en *La Ilustración Española y Americana. Museo*

*universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles*, Año XIV, Núm. 2, Madrid, 10 de enero de 1870, págs. 30-31.

555. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXI, Núm. 4.465 de la noche, Madrid, 12 de febrero de 1870, pág. 3.
556. García García, Adriana Cristina, “El Centro Artístico y Literario y la ópera española (1871-1874)”, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 185-195.
557. “Teatros. Ópera Nacional. Don Fernando el Emplazado”, en *La Nación, diario progresista*, Año VIII, Núm. 1.683, Madrid, 14 de mayo de 1871, pág. 3.
558. Peña y Goñi, Antonio, “Revista musical. Inauguración de las funciones de ópera española en el Teatro de la Alhambra - Representación de «Don Fernando el Emplazado», ópera española en tres actos de Don Valentín Zubiaurre”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año V, Núm. 1.432, Madrid, 15 de mayo de 1871, pág. 3.
559. Peña y Goñi, Antonio, “Zubiaurre y su primera ópera”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XVIII, Núm. XIV, Madrid, 15 de abril de 1874, págs. 218-221.
560. López Gómez, Francisco Manuel, “La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)”, Vol. I, tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real [2016].
561. “Ministerio de la Guerra. Circulares”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 255, Madrid, 12 de septiembre de 1870, pág. 5.
562. Nagore Ferrer, María, “Historia de un fracaso: El “Himno Nacional” en la España del siglo XIX”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187, Núm. 751, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), septiembre-octubre 2011, págs. 827-845.
563. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año IV, Núm. 1.256, Madrid, 15 de noviembre de 1870, pág. 3.
564. “Ministerio de la Guerra. Órdenes”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 326, Madrid, 22 de noviembre de 1870, pág. 2.
565. Asenjo Barbieri, Francisco, “Don Hilarión Eslava”, en *La Nación, diario progresista*, primera edición, Año VII, Núm. 1.407, Madrid, 14 de junio de 1870, pág. 1.



566. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCX, Núm. 358, Madrid, 24 de diciembre de 1871, pág. 996.
567. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXI, Núm. 271, Madrid, 27 de septiembre de 1872, pág. 921.
568. “Gran manifestación católica en la antigua capital de la monarquía española”, en *La Regeneración. Periódico católico-monárquico*, Segunda Época, Año V, Núm. 1.458, Madrid, 12 de diciembre de 1870, pág. 1.
569. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XIV, Núm. 3.946, Sevilla, 15 de diciembre de 1870, pág. 2.
570. “Artes. ¡Honor al genio!”, en *El Hispalense, periódico de intereses generales, ciencias, artes y literatura*, Año I, Núm. 7, Sevilla, 29 de diciembre de 1870, pág. 1.
571. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XV, Núm. 4.122, Sevilla, 25 de marzo de 1871, pág. 3.
572. Carrillo Cabeza, Mauricio, “Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª/2 del S. XIX”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2015], págs. 186-187.
573. Otero Nieto, Ignacio, “La Sevilla del novecientos: Estampas de música religiosa”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2008], págs. 153-172.
574. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XV, Núm. 4133, Sevilla, 9 de abril de 1871, pág. 3.
575. Ayarra Jarne, José Enrique, “La música de órgano española en el siglo XIX”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXIV, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2010], págs. 295-313.
576. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.161 de la noche, Madrid, 13 de enero de 1872, pág. 3.
577. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.686, Madrid, 27 de enero de 1872, pág. 2.
578. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.706, Madrid, 16 de febrero de 1872, pág. 3.
579. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.261 de la noche, Madrid, 22 de abril de 1872, pág. 3.
580. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la*

- prensa*, Año XXIII, Núm. 5.473 de la noche, Madrid, 21 de noviembre de 1872, pág. 3.
581. “Sección local”, *El Progreso, periódico político*, Año IV, Núm. 1.118, Jerez de la Frontera (Cádiz), 20 de noviembre de 1872, pág. 2.
  582. “Gacetilla – Teatros”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXI, Núm. 5.032, primera edición, Madrid, 23 de febrero de 1873, pág. 3.
  583. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVI, Núm. 4.631, Sevilla, 19 de noviembre de 1872, pág. 3.
  584. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVI, Núm. 4.635, Sevilla, 23 de noviembre de 1872, pág. 3.
  585. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVII, Núm. 4.759, Sevilla, 20 de abril de 1873, pág. 3.
  586. “Anuncios de espectáculos”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIII, Núm. 261, Madrid, 18 de septiembre de 1871, pág. 4.
  587. Gómez Zarzuela, Manuel, *Guía de Sevilla, su provincia, etc.*, Año XI, Imprenta de La Andalucía, Sevilla [1875], pág. 154.
  588. “Crónica de la Andalucía”, en *La Andalucía política, económica y literaria*, Año XXVI, Núm. 7.802, Sevilla, 22 de junio de 1882, pág. 3.
  589. “Sección de Espectáculos”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año V, Núm. 1.456, Madrid, 10 de junio de 1871, pág. 3.
  590. “Sección de Espectáculos”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.672, Madrid, 13 de enero de 1872, pág. 4.
  591. “Noticias generales”, en *La Época. Periódico político diario*, Año XXIV, Núm. 7.066, Madrid, 14 de enero de 1872, pág. 3.
  592. “Noticias varias”, en *La Discusión. Diario democrático*, Año XVII, Núm. 1.098, Madrid, 12 de mayo de 1872, pág. 3.
  593. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.483 de la noche, Madrid, 1 de diciembre de 1872, pág. 3.
  594. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.993, Madrid, 6 de diciembre de 1872, pág. 3.
  595. Subirá Puig, José, “La sección de música de nuestra Academia”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 2 [1953], págs. 143-174.
  596. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 130, Madrid, 10 de mayo de 1873, pág. 371.
  597. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 150, Madrid, 30 de mayo de 1873, pág. 562.

598. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 185, Madrid, 4 de julio de 1873, pág. 948.
599. “Parte no oficial. Academia de Bellas Artes. Resumen”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 344, Madrid, 10 de diciembre de 1873, pág. 670.
600. “Parte no oficial. Academia de Bellas Artes. Resumen”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 345, Madrid, 11 de diciembre de 1873, pág. 679.
601. *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Arnao el día 8 de diciembre de 1874*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid [1874].
602. “Asociación para el planteamiento de la ópera española”, en *La España Musical, publicada por la casa editorial de Andrés Roger y Vidal*, Año VIII, Núm. 371, Barcelona, 16 de agosto de 1873, págs. 3-5.
603. SAJ (seudónimo de Alarcón y Meléndez, Julio), *Un gran artista, estudio biográfico*, Administración de Razón y Fe, Madrid [1910], pág. 128.
604. “Poder Ejecutivo de la República. Ministerio de Estado”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 220, Madrid, 8 de agosto de 1873, págs. 1301-1304.
605. Villegas, Enrique, “Advertencia”, en *El Arte, semanario hispano-americano de música, literatura, poesía e historia del arte*, Año II, Núm. 16, Madrid, 18 de enero de 1874, pág. 1.
606. Ríos, Miguel Ángel, “Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 30, Universidad Complutense de Madrid [2017], págs. 137-167.
607. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 190, Madrid, 9 de julio de 1873, pág. 998.
608. “Poder Ejecutivo de la República. Ministerio de Fomento”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 208, Madrid, 27 de julio de 1873, pág. 1181.
609. “Ministerio de Fomento. Dirección General de Instrucción Pública”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 228, Madrid, 16 de agosto de 1873, pág. 1391.
610. “Ministerio de Fomento. Reales Órdenes”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Núm. 124, Madrid, 4 de mayo de 1875, pág. 330.
611. “La Correspondencia de España de ayer 10 de junio”, en *La Correspondencia de la Mañana. Diario de avisos y noticias. Guía política, literaria y mercantil de Madrid*, Año II, Núm. 170, Madrid, 11 de junio de 1875, pág. 2.

612. Angulo Díaz, Raúl, *La historia de la cátedra de estética en la universidad española*, Pentalfa Ediciones, Oviedo [2016], pág. 204.
613. “Cascabeles”, en *El Cascabel, periódico ilustrado*, Año XI, núm. 31 del año 1874, Madrid, 2 de agosto de 1874, pág. 4.
614. “Noticias generales”, en *La Época, diario político*, Año XXVI, núm. 8.000, Madrid, 11 de septiembre de 1874, pág. 4.
615. “Noticias varias”, en *El Arte, semanario musical*, Año II, núm. 50, Madrid, 13 de septiembre de 1874, pág. 3.
616. “Parte no oficial”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo III, núm. 257, Madrid, 14 de septiembre de 1874, pág. 664.
617. Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, Vol. I, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Conservatorio Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ciudad de México [2017].
618. “Noticias”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXII, núm. 5.597, primera edición, Madrid, 19 de diciembre de 1874, pág. 4.
619. “Parte política”, en *La Época. Diario político*, Año XXVII, Núm. 8.121, Madrid, 14 de enero de 1875, pág. 2.
620. “Política”, en *La Iberia. Diario liberal*, primera edición, Año XXII, Núm. 5.617, Madrid, 15 de enero de 1875, pág. 2.
621. “Segunda edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.286, Madrid, 17 de febrero de 1875, pág. 3.
622. García Álvarez de la Villa, Beatriz, “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 33, Universidad Complutense de Madrid [2020], págs. 121-159.
623. “Parte no oficial”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Núm. 17, Madrid, 17 de enero de 1875, pág. 146.
624. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.282, Madrid, 13 de febrero de 1875, pág. 3.
625. “Provincias”, en *La Esperanza. Periódico monárquico*, Año XXVIII, Núm. 8.399, Madrid, 5 de abril de 1872, pág. 2.
626. “Noticias generales”, en *La Época. Diario político*, Año XXVI, Núm. 7.828, Madrid, 19 de marzo de 1874, pág. 4.

627. “La Correspondencia de la mañana, hoy día 6 de marzo”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.303, Madrid, 6 de marzo de 1875, pág. 7.
628. “Provincias”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXII, Núm. 5.663, segunda edición, Madrid, 31 de marzo de 1875, pág. 3.
629. “Segunda edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.314, Madrid, 16 de marzo de 1875, pág. 2.
630. “Variedades. Variedades musicales”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXIII, Núm. 5.943, Madrid, 2 de marzo de 1876, pág. 3.
631. Eslava y Elizondo, Hilarión, “Dedicatoria”, en la partitura de la *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso el Sabio*, B. Eslava, editor, Madrid [1876].
632. “Generales”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, Núm. 132, Madrid, 12 de mayo de 1873, pág. 4.
633. Ossorio y Berbard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Imprenta de Moreno y Rojas, Madrid [1883-84], pág. 422.
634. Otero Nieto, Ignacio, “Tres obras que han desafiado el paso del tiempo”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2008], págs. 173-196.
635. “Manifestación del Trabajo Nacional. Regalo de boda á S.M. la Reina”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.344, Madrid, 30 de enero de 1878, pág. 1.
636. “Noticias generales”, en *El Globo - Diario ilustrado*, Año II, Núm. 445, Madrid, 19 de junio de 1876, pág. 317.
637. “Edición de la noche de hoy 22 de junio”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVII, Núm. 6.774 de la noche, Madrid, 22 de junio de 1876, pág. 3.
638. “Edición de la noche de ayer 27 de junio”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid, edición de la mañana de La Correspondencia de España*, Año CXVIII, Núm. 180 de 1876, Madrid, 28 de junio de 1876, pág. 2.
639. “Biografía. Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración Popular Económica, revista católica, científico-literaria, consagrada al corazón adorable de Jesús*, Año X, Núm. 336, Valencia, 10 de diciembre de 1878, pág. 3.
640. Mesa Göbel, José Manuel, “Ceremonial, honores y honras fúnebres por el fallecimiento de María de las Mercedes de

Orleans y Borbón (I)", *Estudios Institucionales*, Vol. 9, Núm. 16, UNED [2022], págs. 29-59.

641. "Funerales de S.M. la Reina", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.512, Madrid, 17 de julio de 1878, pág. 2.
642. "Funerales de la reina Mercedes", en *La Ilustración Católica*, Época 2ª, Año II, Núm. 4, Madrid, 28 de julio de 1878, págs. 25-26.
643. "Segunda edición. Despachos telegráficos", en *La Época. Diario político*, Año XXX, Núm. 9.356, Madrid, 6 de julio de 1878, pág. 3.
644. "Correspondencia de España. Edición de la tarde de ayer 6 de julio", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.502, Madrid, 7 de julio de 1878, pág. 2.
645. Jiménez Blasco, Beatriz Cristina, "Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana", *Anales de Geografía*, Vol. 29, Núm. 1, Universidad Complutense de Madrid [2009], págs. 35-55.
646. "Entierro del maestro Eslava", en *El Globo. Diario ilustrado. Político, científico y literario*, Año IV (Segunda Época), Núm. 1.016, Madrid, 26 de julio de 1878, pág. 1.
647. Arrieta, Emilio, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 á 1879 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre, por su director Emilio Arrieta*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1878].
648. "Edición de la noche de hoy, 30 de julio", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.525, Madrid, 30 de julio de 1878, pág. 3.
649. "Sección de noticias", en *El Imparcial. Diario liberal*, Año XII, Núm. 4.024, Madrid, 7 de agosto de 1878, pág. 3.
650. de la Puente González-Nandín, José (Marqués de Alta Villa), "Los cementerios cerrados", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XLVII, Núm. 14.130, Madrid, 13 de octubre de 1896, pág. 1.
651. Valiente Pérez, Valeriano, "Una deuda", en *Euskal-Erria: revista vascongada*, Tomo XV, segundo semestre de 1886, San Sebastián, págs. 51-53.
652. "Glorias Basco-Nabarras - Eslava", en *Euskal-Erria: revista vascongada*, Tomo XLI, segundo semestre de 1899, San Sebastián, págs. 499-502.

653. “Los restos de Eslava”, en *El Eco de Navarra. Diario independiente*, Año XXV, Núm. 6.840, Pamplona, 18 de noviembre de 1899, pág. 2.
654. “Por una gloria navarra - Traslado de los restos de Eslava á Burlada”, en el *Diario de Navarra. Periódico independiente*, Año XVIII, Núm. 5.789, Pamplona, 4 de mayo de 1920, págs. 1-2.
655. Muruzábal del Solar, José María, “Una obra olvidada de Fructuoso Orduna en Burlada”, *Revista Pregón Siglo XXI* (Segunda Época), nº 24, Pamplona, diciembre de 2004.
656. “En Burlada se inaugura el mausoleo de Eslava con asistencia de la Diputación y numerosas representaciones”, en *La Voz de Navarra, diario independiente*, Año XIV, Núm. 4.032, Pamplona, 5 de mayo de 1936, pág. 1.
657. “ORDEN de 21 de diciembre de 1977 sobre emisión y puesta en circulación de la serie especial de sellos de correo denominada «Personajes - 1978»”, en el *Boletín Oficial del Estado - Gaceta de Madrid*, Año CCCXVIII, Núm. 10, Madrid, 12 de enero de 1978, pág. 789.
658. Ereña Mínguez, Germán, *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Pamplona [2019].
659. Rivera Mirano, Elena, *et al.*, *The life and works of Marcelo Adonay*, Vol. I, University of the Philippines Press, Quezon City, Filipinas [2009], pág. 77.
660. “Noticias. La Purísima Concepción”, en el *Diario de Manila, edición de la tarde*, Año XLV, Núm. 279, Manila, 9 de diciembre de 1893, pág. 1
661. “Noticias”, en el *Diario de Manila*, Año XLVI, Núm. 62, Manila, 17 de marzo de 1894, pág. 3.
662. “Local. Exequias solemnes”, en *El Comercio, diario de la tarde*, Año XXVI, Núm. 227, Manila, 7 de octubre de 1895, pág. 2.
663. Kudó Tovar, Daniel, “El proceso de catalogación del archivo musical del convento de San Francisco de Lima” tesis para optar el grado académico de magister en musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima [2021].
664. García Álvarez de la Villa, Beatriz, *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica*, Hispanic Music Series, 6, Universidad de Oviedo [2022].
665. Esperanza y Sola, José María, “Eslava, su vida y sus obras”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XXX, Núm. XVII, Madrid, 8 de mayo de 1886, págs. 290-291.

666. Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tome 3<sup>ème</sup>, deuxième édition, Librairie de Firmin-Didot et Cie., Paris [1878], pág. 158.
667. “Suetos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 23, Madrid, 8 de junio de 1868, pág. 103.
668. “Passing Events”, en *The Musical Standard - A newspaper for musicians, professional and amateur*, Vol. XXIV, Fourth Series, No. 987, Londres, 30 de junio de 1883, pág. 410.
669. “Dur und Moll”, en *Signale für die Musikalische Welt*, Nº30, Leipzig, abril de 1883, pág. 474.
670. (Chevalier) van Elewyck, Xavier, “Don Hilarion Eslava”, en el *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18<sup>e</sup> Année, Nº23, Bruselas, 15 de diciembre de 1876, pág. 181.
671. d’X (seudónimo de van Elewyck, Xavier), “Nécrologie”, en el *Journal de Bruxelles*, 58<sup>e</sup> Année, Nº 214, seconde édition, Bruselas, 2 de agosto de 1878, pág. 2.
672. “Nécrologie”, en *Le Guide Musical, revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l’etranger*, 24<sup>e</sup> Année, Nº32-33, Bruselas, 8 y 15 de agosto de 1878, pág. 7.
673. Moonen, Léon, “H. Eslava”, en *Le Progrès Artistique. Journal des artistes: musiciens, instrumentistes, choristes, etc.*, première année, Nº15, París, 15 de agosto de 1878, pág. 2.
674. “All San Francisco Churches to Glorify Christ Arisen with Special Music and Prayer”, en *San Francisco Chronicle*, Vol. CXII, No. 74, San Francisco (California, EE. UU.), 30 de marzo de 1918, pág. 10.
675. Howe, Granville L. y Matthews, William S.B., *A Hundred Years of Music in America. An account of musical effort in America*, Theodore Presser, Publisher, Filadelfia [1900], págs. 574-576 y 653.
676. “Chapel dedication. Addition to the Spanish Church on Broadway”, en *San Francisco Chronicle*, Vol. LII, No. 70, San Francisco (California, EE. UU.), 23 de septiembre de 1890, pág. 7.
677. López-Calo, José, “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 577-607.
678. Virgili Blanquet, María Antonia, “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicologia*, Núm. II, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona [2004], págs. 181-202.



679. González Valle, José Vicente, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, *La música en España en el siglo XVIII*, Juan José Carreras López y Malcolm Boyd, eds., Cambridge University Press, Madrid [2000], págs. 67-86.
680. Rodilla León, Francisco, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, Vol. 35, No. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2012], págs. 103-127.
681. Feijóo y Montenegro, Benito Jerónimo, “Discurso XIV. Música en los templos”, *Teatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Tomo primero, nueva impresión, Imprenta de Joachin Ibarra, Madrid [1773], págs. 285-309.
682. Benedicto XIV (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), encíclica “*Annus qui hunc*” [1749], versión italiana en <https://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica-i-annus-qui-hunc-i---19-febbraio-1749--nell-8217-im.html>, consultada 23 de febrero de 2024.
683. Capdepón Verdú, Paulino, “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”, *Hispania Sacra*, Vol. 71, Núm. 144, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid [2019], págs. 641-658.
684. Herrero y Mata, Pedro, “La música en la iglesia”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas, bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año I, Núm. 30, Madrid, 26 de agosto de 1855, págs. 233-235.
685. Inzenga Castellanos, José, *La música en el templo católico*, Imprenta de Fernando Cao, Madrid [1878].
686. Asenjo Barbieri, Francisco, *Discurso leído en la sesión séptima del Congreso Católico Nacional el día 2 de mayo de 1889*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1889].
687. Iriarte Eguiguren, (P.) Eustoquio de, *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*, Imprenta de Don Luis Aguado, Madrid [1890].
688. “Discurso extractado del Rvdo. P. Fb. Eustoquio de Uriarte, religioso agustino del Escorial, sobre la restauración del canto gregoriano”, Sección Primera, Punto II, *Crónica del Tercer Congreso Católico Nacional Español - Discursos pronunciados en las sesiones públicas y reseña de las memorias y trabajos presentados en las secciones de dicha Asamblea celebrada en Sevilla en octubre de 1892*, establecimiento de tipografía de El Obrero de Nazaret, Sevilla [1893], págs. 479-480.

689. Pedrell y Sabaté, Felipe, *Diccionario técnico de la música, escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicada s en otros países...*, 2ª edición, Isidro Torres Oriol (ed.), Barcelona [ca. 1894], págs. 68-69.
690. Berlioz, Louis-Hector, “La Musique à l’Eglise, par M. Joseph d’Ortigue”, *Feuilleton du Journal des Débats du 7 Janvier 1862*, en el *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, París, 7 de enero de 1862, págs. 1-2.
691. Liebergen, Patrick M., “The Cecilian Movement in the Nineteenth Century: Summary of the Movement”, *The Choral Journal*, Vol. 21, No. 9, publicación de la *American Choral Directors Association*, Oklahoma City (Oklahoma, EE. UU.) [Mayo 1981], págs 13-16.
692. López Calo, José, “Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca musicològica*, Núm. 11-12, Universitat Autònoma de Barcelona [1991], págs. 157-209.
693. Saint-Saëns, Camille, “Musique Religieuse”, *École Buissonnière – Notes et Souvenirs*, Pierre Lafitte et cie., editeurs, Paris [1913], págs 159-167.
694. Guéranger, Prosper (Dom), *Institutions Liturgiques*, Tome premier, 2<sup>ème</sup> edition, Société Générale de Librairie Catholique, Paris-Bruselas [1878], págs. 345-387.
695. Pothier, Joseph (Dom), *Liber Gradualis*, publicado por la *Société de Saint-Jean l’Évangéliste*, Desclée, Lefebvre, et Cie., Tournai (Bélgica) [1883].
696. Fernández de la Cuesta, Ismael, “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núms. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (Enero-septiembre 1991), Sociedad Española de Musicología, Madrid [1991], págs. 481-488.
697. Michaud, Derek A., “Pius IX (1792-1878)”, *Boston Collaborative Encyclopedia of Western Theology*, en línea, en <https://people.bu.edu/wwildman/bce/piusix.htm>, consultado 25 de febrero de 2024.
698. Pío IX (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), encíclica “*Quanta cura*” [1864], versión original en latín, en <https://www.vatican.va/content/pius-ix/la/documents/encyclica-quanta-cura-8-decembris-1864.html>, consultada 25 de febrero de 2024.
699. Sánchez Ferriz, Remedios, “El Artículo 11 de la Constitución de 1876”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, Núm. 15 (mayo-junio 1980), Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid [1980], págs. 119-146.

700. Pío X (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “Motu proprio *Tra le sollecitudini* del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada” [1903], versión oficial en castellano, en [https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu\\_proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html), consultada 9 de marzo de 2024.
701. *Sacra Rituum Congregatio* (Sagrada Congregación de Ritos), “Ordinatio quoad sacram musicam – Regulæ generales quoad musicam sacram ut aiunt, figuratam vel voce vel musicis instrumentis concinnatam, sive permissam sive prohibitam in Ecclesia”, en *Acta Sanctæ Sedis in compendium opportune redacta et illustrata*, Vol. XVII, J. Pennacchi y V. Piazzesi eds., Johnson Reprint Corporation, Londres/Nueva York [1884], págs. 340-349.
702. “Reglamento para la música religiosa compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en sus reuniones ordinarias de junio de 1894”, en *La Música Religiosa en España, boletín mensual – órgano de la asociación fundada por el Excmo. Sr. D. Jose María de Cos, Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá bajo la advocación de SAN ISIDORO de Sevilla para la reforma de la Música en la Iglesia, según las prescripciones de la Santa Sede*, Año I, Núm. 1º, Madrid, enero 1896, págs. 3-5.
703. Pío X (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), *Lettera pastorale sulla musica sacra dell'E.mo cardinale Giuseppe Sarto, patriarca di Venezia, ora Pio PP. X al venerando clero del patriarcato*, Desclée, Lefebvre, et Cie., Roma [1904].
704. Schnorr, Klemens, “El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet / Ratisbona a la de Solesmes en la época del “Motu Proprio””, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Junio 2004, Actas del simposio “El “Motu Proprio” de San Pío X y la Música (1903-2003)”, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 197-209.
705. Jöks, Eerik, “Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice”, tesis doctoral, Vol. I, University of York (Inglaterra) [2009].
706. *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de Tempore et de Sanctis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi*, Typis Vaticanis, Roma [1908].
707. *Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro Diurnis Horis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi*, Typis Vaticanis, Roma [1912].
708. Juan Pablo II (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “Quirógrafo del Sumo Pontífice Juan Pablo II en el centenario del Motu Propio “*Tra le Sollecitudini*”” [2003], versión oficial

- en castellano, en [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf\\_jp-ii LET\\_20031203\\_musica-sacra.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf_jp-ii LET_20031203_musica-sacra.html), consultada 18 de marzo de 2024.
709. Pío XII (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “Carta encíclica *Mediator Dei* del Sumo Pontífice Papa XII a los venerables hermanos patriarcas, primados, arzobispos, obispos y demás ordinarios locales en paz y comunión con la Sede Apostólica sobre la Sagrada Liturgia” [1947], versión oficial en castellano, en [https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_20111947\\_mediator-dei.html](https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html), consultada 18 de marzo de 2024.
  710. Nagore Ferrer, María, “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: El “Congreso Internacional de Música Sacra” (Bilbao, 1896)”, *Revista de Musicología*, Vol. 20, Núm. 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Sociedad Española de Musicología, Madrid [1997], págs. 605-615.
  711. Nagore Ferrer, María, “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al “Motu Proprio””, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 211-235.
  712. Asensio Palacios, Juan Carlos, “La recepción del “Motu Proprio” en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 77-88.
  713. *Edicto y reglamentos sobre Música Sagrada promulgados por los Rmos. Prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid*, Imprenta de Calatrava, Salamanca [1905].
  714. “Aplec de correspondència rebuda de Nemesio Otaño. Alzola, Bilbao, Burgos, Carrión, Comillas, Manresa, Oña, Sant Sebastià, Valladolid, 1904-1921 i sense data”, Fons Felip Pedrell, Biblioteca de Catalunya, en línea, en [https://mdc.csuc.cat/digital/collection/felippedrell/id/19531, et seq.](https://mdc.csuc.cat/digital/collection/felippedrell/id/19531_et seq) Consultado 15 de abril de 2024.
  715. García Sánchez, Albano, “La música religiosa en España (1903-1922). Mecanismos de censura durante la

- implantación del *Motu Proprio*", *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas, eds., Sociedad Española de Musicología [2018], págs. 223-234.
716. Aviñoa, Xosé, "Los Congresos del "Motu Proprio" (1907-1928). Repercusión e influencias", *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: "El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 381-399.
  717. Quirós, Antonio B. de, "Cien años del Congreso de Música Religiosa de Valladolid", *Revista de Espiritualidad*, Vol. 67, Carmelitas Descalzos de la Provincia Ibérica "Santa Teresa de Jesús", Madrid [2008], págs. 417-441.
  718. López Fernández, Miguel, "La aplicación del *Motu Proprio* sobre música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional y conflictos identitarios", tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].
  719. *Crónica y actas oficiales del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, Barcelona 21-24 de noviembre de 1912*, Talleres tipográficos de La Hormiga de Oro, Barcelona [1913].
  720. Rifé y Santaló, Jordi, "Los congresos del "Motu Proprio" y la música de J.S. Bach", *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: "El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 401-420.
  721. Medina Álvarez, Ángel, "La música en el templo tras el *Motu Proprio* de San Pío X: Una mirada desde los archivos de la Iglesia", *Memoria Ecclesiae XXXI - Música y Archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Actas del XXI Congreso celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005), Agustín Hevia Ballina, editor, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Madrid [2008], págs. 21-44.
  722. Pérez Zúñiga, Juan, *Coplas de Sacristía*, Obras completas de Juan Pérez Zúñiga, Volumen III, 2ª edición aumentada, Editorial Renacimiento, Madrid [1921], págs. 106-108.
  723. García Sánchez, Albano, "El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora", tesis doctoral, Universidad de Oviedo [2014], págs. 325-329.
  724. Villalba Muñoz, Luis (P.), "Compositores líricos españoles del siglo XIX" (segunda entrega), *La Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los*

- Padres Agustinos de El Escorial*, 3ª Época, Año XXVI, Vol. LXX, Núm. V, Madrid, 5 de julio de 1906, págs. 369-376.
725. Pedrell, Felipe, *Jornadas de arte (1841-1891)*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, Librería P. Ollendorff, París, [ca. 1911].
  726. Peña y Goñi, Antonio, “Cuatro soldados y un cabo”, en “Crónicas madrileñas”, *La Época, últimos telegramas y noticias de la tarde*, Año XLVII, Núm. 16.145, Madrid, 5 de mayo de 1895, pág. 1.
  727. Pedrell, Felipe, *Orientaciones (1892-1902)*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, Librería P. Ollendorff, París, [1912].
  728. Morphy, Guillermo, *Les luthistes espagnols du XVIe siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16 Jahrhunderts), mit 5 Tafeln und einem Vorwort von F. A. Gevaert*, (2 vols.), Breitkopf & Härtel, Leipzig [1902].
  729. Calmell, Cèsar, “Pedrell, compositor i musicòleg”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, Universitat Autònoma de Barcelona, [2004-2005], págs. 335-348.
  730. Villalba Muñoz, Luis (P.), *Felipe Pedrell - Semblanza y biografía*, “Últimos músicos españoles del siglo XIX”, Imprenta de La Tierra de Segovia, Segovia [1922].
  731. Carreras López, Juan José, “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore musicale*, Vol. 8, Núm. 1, “La storia della musica: Prospettive del secolo XXI”, Convegno internazionale di studi, Bolonia (Italia), 17-18 noviembre 2000, Casa Editrice Leo S. Olschki, Florencia (Italia) [2001], págs. 121-169.
  732. Pena, Joaquín, y Anglés, Higinio (Pbro.), *Diccionario de la Música Labor*, Tomo I, Editorial Labor, Barcelona [1954], pág. 835.
  733. López Calo, José, *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*, Colección Música Hispana, *Textos. Biografías*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2010].
  734. Muneta Martínez de Morentín, Jesús María, “El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX”, *Musikaste 80, Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 1, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [1983], págs. 129-151.
  735. García Sánchez, Albano, “El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora”, *Revista de Musicología*, Vol. 38, Núm. 1, enero-junio 2015,

- Sociedad Española de Musicología, Madrid [2015], págs. 339-346.
736. García Sánchez, Albano, "José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956): Una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España", *Revista de Musicología*, Vol. 32, Núm. 1, enero 2009, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2009], págs. 475-489.
  737. Otaño Eguino, Nemesio, "Pío X y el canto romano", en *Razón y Fe, revista mensual redactada por Padres de la Compañía de Jesús*, Año cuarto, Tomo XI, enero-abril 1905, Madrid [1905], págs. 256-259.
  738. Cecilio (seudónimo de Otaño, Nemesio), "Eslava. En defensa de D. Gregorio - I", en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 9, Bilbao [1910], págs. 84-87.
  739. *L'Organista Italiano, XX pezzi per organo*, colección editada por Edizione Marcello Capra, Turín [ca. 1899].
  740. Otaño Eguino, Nemesio, *Antología Moderna Orgánica Española - coleccionada por el R.P. N. Otaño, de la Compañía de Jesús*, Lazcano y Mar editores, Bilbao [1909].
  741. Zauner Espinosa, Sergi, "Los comienzos de una larga historia: Primeras fuentes del Miserere hispánico", en *Respondámonle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, edición coordinada por Eduardo Carrero Santamaría, et al., Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona [2020], págs. 275-291.
  742. López Calo, José, "El Miserere de Vicente Palacios", *Cuadernos de Arte*, Núm. 26, Universidad de Granada [1995], págs. 171-194.
  743. *Reglamento del canto sagrado de la Archidiócesis de Sevilla. Reglamento de música sagrada para esta archidiócesis con notas aclaratorias*, Librería e Imprenta de Izquierdo y Cía., Sevilla [1910].
  744. Sánchez Jiménez, José, "Situación social y condiciones de vida de las clases bajas (1890-1910)", *Historia contemporánea*, Núm. 3, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Lejona / Leioa (Vizcaya / Bizkaya) [1990], págs. 75-116.
  745. "Edición de la Noche - El Congreso de Música Sagrada - Segunda sesión - Concierto de música polifónica", en *El Noticiero Sevillano, diario independiente de noticias, avisos y anuncios*, Año XVI, Núm. 6.460, Sevilla, 13 de noviembre de 1908, pág. 2.
  746. "Segundo Congreso de Música Sagrada - En El Salvador -- El concierto de música polifónica", en *El Correo de Andalucía*,

- diario católico de noticias*, Año X, Núm. 3.346, Sevilla, 14 de noviembre de 1908, pág. 1.
747. “Mauricio” (seudónimo de Villalba Muñoz, Luis), “Impresiones del Congreso – Segundo día”, en *El Correo de Andalucía, diario católico de noticias*, Año X, Núm. 3.346, Sevilla, 14 de noviembre de 1908, pág. 1.
  748. “Noticias locales”, en *El Noticiero Sevillano, diario independiente de noticias, avisos y anuncios*, Año XVI, Núm. 6.463, Sevilla, 16 de noviembre de 1908, pág. 1.
  749. Villalba Muñoz, Luis (P.), “El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada de Sevilla (continuación)”, *La Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXVIII, Real Monasterio de El Escorial (Madrid) [1909], págs. 123-131.
  750. Pedrell, Felipe, “Quincenas Musicales – Idolillos”, en *Música Sacro-Hispana*, Año III, Núm. 22, Bilbao, marzo 1909, págs. 235-237.
  751. “Cecilio” (seudónimo de Otaño, Nemesio), “Cartas y reflexiones”, en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 5, Bilbao [1909], págs. 40-41.
  752. “Garcilaso” (seudónimo de García García, Raimundo), “Película local”, en *El Eco de Navarra*, Año XXXVI, Núm. 9.983, Pamplona, 19 de enero de 1910, pág. 1.
  753. *Cecilio* (seudónimo de Otaño, Nemesio), “Eslava. En defensa de D. Gregorio - II”, en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm.10, Bilbao [1910], págs. 91-95.
  754. Pedrell, Felipe, *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII). Coleccionada y comentada con juicios y datos biográfico-bibliográficos* (2 vols.), Ildefonso Alier, Madrid [ca. 1908].
  755. Villalba Muñoz, Luis (P.), “Cartas abiertas de varios a varios (sobre música religiosa)”, *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVI, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 232-234.
  756. Villalba Muñoz, Luis (P.), “Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). Quisquillas y otras pequeñeces – para tirarse á fondo”, *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVI, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 397-413.
  757. Villalba Muñoz, Luis (P.), “Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). A propósito del tropiezo “Eslava””, *Ciudad de Dios, revista quincenal*



*religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 267-268.

758. Villalba Muñoz, Luis (P.), “Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). Lo apelmazado y lo técnico”, *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 341-347.
759. “*Alter Gregorius*” (seudónimo de Ripollés, Vicente), “Croniqueando”, en *Música Sacro-Hispana*, Año VI, Núm. 2, Bilbao [1912], págs. 28-30.
760. Cedia, Tulio, “De Música – Para la redacción de “Música Sacro-Hispana” de Bilbao”, en *Diario de Navarra, periódico independiente*, Año X, Núm. 2.859, Pamplona, 3 de marzo de 1912, pág. 1.
761. Garbayo Montabes, F. Javier, “José Artero (1890-1961), cronista, exégeta e ideólogo del “Motu Proprio” en España”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 523-551.
762. Artero Pérez, José, “Eslava y la Semana Santa”, en *Música Sacro-Hispana*, Año VI, Números 5 y 6, Bilbao [1913], págs. 52-57 y 71-73.
763. “Acontecimiento religioso – El Congreso Eucarístico – La Capilla Isidoriana”, en el *Heraldo de Madrid*, Año XXII, Núm. 7.510, Madrid, 22 de junio de 1911, pág. 3.
764. “La fiesta en el Real”, en *El Universo*, Año XII, Núm. 3.635, Madrid, 27 de junio de 1911, pág. 2.
765. Turina, Joaquín, “Crónicas sevillanas. Tres maestros de capilla: Eslava, García Torres y Ripollés”, en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 18, Bilbao [1910], págs. 205-207.
766. Muñoz y Pabón, Juan Francisco, “El Miserere de Eslava – Mis impresiones”, en *La Hormiga de Oro – Ilustración católica*, Año XXIX, Núm. 13, Barcelona, 30 de marzo de 1912, págs. 258-259.
767. Muñoz y Pabón, Juan Francisco, “Siluetas sevillanas: El Miserere”, en *El Debate*, Año VIII, Núm. 2.624, Madrid, 26 de marzo de 1918, pág. 3.
768. Martínez Sánchez, Santiago, “El cardenal Pedro Segura y Sáenz (1880-1957)”, tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona [2002].

769. Ros Carballar, Carlos, *Pedro Segura y Sáenz - Semblanza de un Cardenal selvático*, Editorial Letras de Autor, Madrid [2016].
770. García López, Olimpia, *Norberto Almandoz (1893-1970) - De norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*, Editorial Libargo, Granada [2017].
771. Almandoz, Norberto, "Informaciones Musicales", en *ABC de Sevilla*, Año XXXIV, Núm. 10.876, Sevilla, 9 de abril de 1938, pág. 15.
772. Almandoz, Norberto, "Eslava y la orquestación de su "Miserere"", en *ABC de Sevilla*, 30 de marzo de 1944, pág. 2.
773. Núñez Beltrán, Miguel Ángel, "El Cardenal Segura y su acción sinódico-conciliar en Sevilla: El Sínodo Diocesano 1943 y el Concilio Provincial de 1944", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, Vol. 1, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla [2008], págs. 253-279.
774. *Zarzuela 1945 - Guía oficial de Sevilla y su provincia*, Francisco Freytas Castaño editor, Sevilla [1945], pág. 88.
775. *La Música Sagrada - Instrucción Pastoral del Eminentísimo y Rvdmo. Dr. D. Pedro Cardenal Segura y Sáenz, Arzobispo de Sevilla*, Publicaciones Diocesanas, Sevilla [1945].
776. Echarri, Babil, "Quousque tandem...?", en *Tesoro Sacro-Musical, publicación de los Padres Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*, Año 28, Núm. 2, Madrid, febrero de 1945, págs. 10-12.
777. "A la inauguración de la Exposición Internacional de Arte Sacro asistirá el vicepresidente del Gobierno y Ministro de Asuntos Exteriores general Gómez Jordana - El maestro Falla manda su adhesión a la Exposición", en *Pensamiento Alavés*, Año VIII, Núm. 1.937, Vitoria (Álava), 17 de mayo de 1939, pág. 4.
778. Moreda Rodríguez, Eva, "A Catholic, a patriot, a good modernist: Manuel de Falla and the Francoist musical press", *Hispanic Research Journal*, Vol. 14, No. 3, Queen Mary University of London [2013], págs. 212-226.
779. García Sánchez, Albano, "Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)", *Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació Intercultural* (València, 23-25 de julio de 2014), en *Quadrivium, Revista digital de musicología*, Núm. 6 [2015]. Disponible en [http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/07\\_García\\_Albano.pdf](http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/07_García_Albano.pdf). Consultado el 22 de mayo de 2024.

780. “Solemne inauguración del Congreso de Música Sacra de la provincia eclesiástica”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.857, Sevilla, 15 de marzo de 1945, pág. 3.
781. “Segunda sesión del Congreso de Música Sacra de la provincia eclesiástica”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.858, Sevilla, 16 de marzo de 1945, pág. 3.
782. “Gran Concierto Sacro en la Parroquia del Sagrario”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.859, Sevilla, 17 de marzo de 1945, pág. 2.
783. “Clausura del Congreso de Música Sacra”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.860, Sevilla, 18 de marzo de 1945, pág. 2.
784. Prado, Germán, Rvdo. P., “Un “Miserere” y un Congreso Sacro-Musical”, en *Ritmo*, Año XVI, Núm. 188, Madrid, junio 1945, págs. 8-9.
785. Artero, José, “Impresiones sevillanas”, en *Ritmo*, Año XVI, Núm. 188, Madrid, junio 1945, pág. 10.
786. “El “Miserere” de Goicoechea”, en *ABC de Sevilla*, Sevilla, 27 de marzo de 1945, pág. 11.
787. “Los cultos en la Catedral”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.869, Sevilla, 31 de marzo de 1945, pág. 1.
788. Delgado Rodríguez, José Manuel, “El privilegio del Papa y el Miserere de Eslava”, en *ABC de Sevilla*, 19 de marzo de 2005, pág. 18.
789. Correspondencia epistolar entre Nemesio Otaño y Norberto Almandoz, 26 de febrero al 5 de marzo de 1945 (cuatro cartas manuscritas) conservadas en ERESBIL / Archivo vasco de la música (Rentería) y Archivo-Biblioteca del Santuario de Loyola (Guipúzcoa).
790. Cárcel Ortí, Vicente, “La Repubblica spagnola nel diario del nunzio Tedeschini (1931-1936)”, *Archivum Historiæ Pontificiæ*, Vol. 50, GBPress, Roma [2012], págs. 95-140.
791. López Calo, José, *Nemesio Otaño, S.J., Medio siglo de música religiosa en España*, Colección Música Hispana, Textos, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2010].
792. Alberdi Egaña, José Ignacio, “Primer centenario del nacimiento del P. Nemesio Otaño Eguino, Azcoitia (1880-1980)”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 37, Núms. 3-4, Azcoitia (España) [1981], págs. 571-586.

793. Contreras Zubillaga, Igor, “El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)”, *Amnis, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, Vol. 10, *Culture de guerre. Représenter et penser l'affrontement (XIXe siècle à nos jours)*, Open editions [2011], en <https://journals.openedition.org/amnis/1195>. Consultado 25 de mayo de 2024.
794. Gejo Santos, María Isabel, “Tradición y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960”, tesis doctoral, Universidad de Salamanca [2015], págs. 150-155.
795. “Nueva audición del Miserere de Eslava”, en *ABC de Sevilla. Edición de Andalucía*, Sevilla, 29 de marzo de 1956, pág. 11.
796. Carreira, Xoán M, “La visión congelada: Autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales”, en *Mundoclasico.com*, 18 de octubre de 1999, <https://www.mundoclasico.com/articulo/490/La-visi%C3%B3n-congelada-Autarqu%C3%ADa-y-fide%C3%ADsmo-en-la-historiograf%C3%ADa-musical-de-las-catedrales>, consultado el 30 de mayo de 2024.
797. Goti Ordeñana, Juan, “Los bienes culturales de la Iglesia Católica”, (*RIIPAC*) *Revista sobre Patrimonio Cultural: Regulación, propiedad intelectual e industrial*, Núm. 8, Universidad de Málaga [2016], págs. 1-28.
798. López Calo, José, “La catalogación de los archivos musicales de la Iglesia en España. Logros, revisión y perspectivas para el futuro”, *Memoria Ecclesiae XXXI – Música y archivos de la Iglesia – Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005), Agustín Hevia Ballina, editor, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo [2008], págs. 403-435.
799. Marchisano, Francesco, “La funzione pastorale degli Archivi Ecclesiastici (Ai vescovi diocesani)”, Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, Roma [1997]. Disponible en línea en [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commission/s/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_19970202\\_archivi-ecclesiastici\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commission/s/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19970202_archivi-ecclesiastici_it.html). Consultado 1 de junio de 2024.

# **ANEXO A**

Cronología de acontecimientos en la vida de  
Hilarión Eslava (1807-1878)



## Anexo A

Cronología de acontecimientos significativos durante la vida de Hilarión Eslava (1807-1878)

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1807	Nace el 21 de octubre en Burlada (Navarra) Miguel Hilarión Eslava y Elizondo			
1808		Estreno en Viena de la Sinfonía nº5 de Beethoven.  Estreno en Viena de la Sinfonía nº6 ("Pastoral") de Beethoven	Comienza la invasión napoleónica de España.  Abdicación de Carlos IV.  Renuncia de Fernando VII.  José Bonaparte coronado rey de España	
1809		Muere en Viena Franz Joseph Haydn		Napoléon Bonaparte anexiona los Estados Pontificios y manda encarcelar al Papa Pío VII
1810		Estreno en Viena de <i>Egmont</i> de Beethoven. Robert Schumann nace en Zwickau (Sajonia).  Frédéric (Fryderyk) Chopin nace en Żelazowa Wola (Polonia)	Comienzan las guerras de independencia en México y en las provincias españolas de América del Sur.  Se inauguran las Cortes de Cádiz	

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1811		Estreno en Liepzig del Concierto nº5 para piano y orquesta ("Emperador") de Beethoven.  Nace Franz Liszt en Doborján, Hungría (Imperio Austríaco)		
1812				Napoléon invade, y es derrotado en Rusia
1813		Nace Giuseppe Verdi en Le Roncole (Ducado de Parma).  Nace Richard Wagner en Liepzig	Derrota de las tropas francesas en la Batalla de los Pirineos	Napoléon derrotado en Liepzig
1814		Estreno en Viena de la ópera <i>Fidelio</i> y de la <i>Missa Solemnis</i> de Beethoven	Fernando VII regresa a España, coronado rey.  Comienza el <i>Sexenio Absolutista</i> (1814-1820)	Napoléon abdica y es exiliado a la isla de Elba
1815				Napoléon es derrotado en Waterloo.  Congreso de Viena
1816	Eslava ingresa en el Colegio de Infantes de la Catedral de Pamplona	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini se estrena en Roma		



AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1818		<i>Il barbiere di Siviglia</i> de Rossini recibe su estreno en España, en Barcelona		
1819			España vende Florida a los Estados Unidos por 5 millones de dólares. Muere Carlos IV en Roma	
1820			Fernando VII obligado a jurar la Constitución. Comienza el <i>Trienio Liberal</i>	
1821		Estreno en Berlín de la ópera de Carl María von Weber <i>Der Freischutz</i>	Se consolida la independencia de México	Napoléon muere en el exilio en Santa Elena
1823		Estreno en Viena de <i>Rosamunde</i> de Franz Schubert	Intervención de los <i>Cien Mil Hijos de San Luis</i> . Sitio de Pamplona. Comienza la <i>Década Omniosa</i>	
1824		Estreno en Viena de la Sinfonía nº9 ("Coral") de Beethoven. Estreno en San Petersburgo de la <i>Missa Solemnis</i> de Beethoven	Derrota de las fuerzas realistas en la Batalla de Ayacucho y fin del dominio español en América del Sur	Charles X accede al trono de Francia, sucediendo a su hermano Louis XVIII

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1825		Franz Schubert completa su <i>Gran Sinfonía en Do Mayor</i> (nº9)		
1827	Eslava estudia en Calahorra	Muere Beethoven, en Viena		
1828	Eslava Maestro de Capilla en El Burgo de Osma, por oposición	Muere Schubert, en Viena		
1829	Comienzan los ejercicios de oposición para la Catedral de Sevilla	Rossini estrena su ópera <i>Guillaume Tell</i> en París		
1830	Ejercicios de oposición para la Real Capilla en Madrid	Estreno en París de la <i>Symphonie fantastique</i> de Hécctor Berlioz	Nace en Madrid la futura reina Isabel II	En Francia, Charles X es destronado, reemplazado por Louis-Philippe
1831		Se inaugura el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.  Estreno en Milán de <i>La sonnambula</i> , de Bellini		

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1832	Eslava nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla. Eslava consagrado sacerdote	La ópera de Gaetano Donizetti <i>L'elisir d'amore</i> se estrena en Milán. Estreno en Milán de <i>Norma</i> , de Bellini. Se publican las primeras obras para piano de Schumann. Se estrena en Madrid la ópera en español <i>El rapto</i> , de Tomás Genovés	1832	Eslava nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla. Eslava consagrado sacerdote
1835	Eslava compone su <i>Gran Miserere</i> (revisado 1837)	Estreno de <i>Lucia di Lammermoor</i> , de Donizetti, en Nápoles. Estreno en París de <i>I Puritani</i> , de Bellini. Bellini muere en París		
1836	Supresión de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla	Giacomo Meyerbeer estrena en París la ópera <i>Les Huguenots</i>	Desamortización de Mendizábal	Charles Dickens comienza la publicación de <i>The Pickwick Papers</i>
1837	Eslava termina su <i>Método de Solfeo</i>		Constitución de 1837	Victoria accede al trono británico

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1839		Chopin termina sus <i>Préludes</i> durante su estancia en Mallorca		Fundación del Reino de Bélgica
1840		Estreno en París de <i>La Favorite</i> , de Donizetti	Concluye la 1ª Guerra Carlista con la derrota del pretendiente Regencia de Espartero	
1841	Se estrena <i>Il Solitario</i> en Cádiz, Sevilla y Madrid	Nace Antonín Dvořák en Nelahozeves (Bohemia)		
1842	Estreno de la <i>Sinfonía Fantástica</i> . Eslava solicita continuar sus estudios en el extranjero. Se estrena <i>La Tregua di Ptolemaide</i> en Cádiz y Sevilla	Verdi estrena en Milán su ópera <i>Nabucco</i> . Estreno en París del <i>Stabat Mater</i> de Rossini. Richard Wagner estrena <i>Rienzi</i> , en Dresde		
1843	Se estrena <i>Pietro il Crudele</i> en Sevilla y Cádiz. <i>La Tregua</i> en Granada y Málaga. Nace en Sevilla Federico Rufín y Valdés		Fin de la regencia; Isabel II proclamada reina	
1844	Eslava nombrado Maestro supernumerario de la Real Capilla. Estreno de <i>La Tregua</i> en Madrid	Gira ibérica de Franz Liszt (1844-45)		

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1845	Nace en Madrid Ramón Rufín y Valdés.  Se empieza a publicar el <i>Método de Solfeo</i> de Eslava	Richard Wagner estrena su ópera <i>Tannhäuser</i> en Dresde	Constitución de 1845	
1846			Matrimonio de Isabel II con Francisco de Asís de Borbón y Borbón-Dos Sicilias.  Comienza la 2ª Guerra Carlista	
1847	Eslava nombrado Maestro Director de la Real Capilla de Música.  Se constituye <i>La España Musical</i> , dirigida por Eslava.  Gran Cruz de la Orden de Carlos III			
1848		Muere Donizetti en Bérgamo (Lombardía)		Revoluciones en Europa; se proclama en Francia la Segunda República.  Primera edición de <i>The Communist Manifesto</i> , por Friedrich Engels y Karl Marx, en Londres

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1849	Fallece en Sevilla Federico Rufín y Valdés	Se estrena la zarzuela <i>Colegialas y Soldados</i> , de Rafael Hernando. Muere Chopin, en París	Concluye la 2ª Guerra Carlista	
1850		Se inaugura el Teatro Real de Madrid. Anselm Clavé funda en Barcelona la <i>Sociedad Coral La Fraternidad</i> . Wagner estrena su ópera <i>Lohengrin</i> , en Weimar		
1851	Eslava envía un pedido de obras de música sacra a la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile	Verdi estrena <i>Rigoletto</i> en Venecia. Francisco Barbieri estrena <i>Jugar con fuego</i> en Madrid	Concordato de España con la Santa Sede	
1852	Se crea la <i>Unión Artístico-musical</i> , dirigida por Eslava. Comienza la publicación de <i>La Lira Sacro-Hispana</i> . Gira europea de Eslava		Intento de regicidio contra Isabel II	Napoléon III proclamado Emperador de Francia
1853	Comienza la publicación del <i>Museo Orgánico Español</i>	Verdi estrena <i>Il Trovatore</i> en Roma y <i>La Traviata</i> en Venecia		Comienza la Guerra de Crimea

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1854	Eslava nombrado profesor auxiliar de composición en el Real Conservatorio		La "Vicalvarada", barricadas en Madrid. María Cristina parte al exilio. Comienza el <i>Bienio Progresista</i> . Desamortización de Madoz	El Papa Pío IX declara el dogma de la Inmaculada Concepción de María
1855	Eslava nombrado profesor de Composición en el Real Conservatorio.  Se crea la sociedad <i>El Orfeo Español</i> , dirigida por Eslava.  Nace la <i>Gaceta Musical</i>	Comienza la gira ibérica del pianista Óscar de la Cinna (1855-56)		
1856	La <i>Gaceta Musical</i> se deja de publicar	Robert Schumann muere en Bonn		Concluye la Guerra de Crimea
1857	Se crean las bases para la <i>Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i> . Comienza a publicarse la <i>Escuela de Composición</i> .  Inauguración del órgano de la Catedral de Murcia		Nace el futuro rey Alfonso XII en Madrid.  Aprobada una nueva ley de instrucción pública (la "Ley Moyano")	

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1859		Se inician los <i>Conciertos Sacros</i> de Madrid (1859-1862). Estreno en París de <i>Faust</i> , de Gounod. Verdi estrena <i>Un ballo in maschera</i> , en Roma	Guerra de África	Charles Darwin publica en Inglaterra su tratado <i>On the Origin of Species</i>
1860	Se publica la <i>Breve memoria histórica de la música religiosa en España</i> de Eslava			Abraham Lincoln elegido presidente de los Estados Unidos de América
1861				Comienza en Estados Unidos la Guerra de Secesión. Vittorio Emanuele II proclamado Rey de Italia
1862		Se fundan en Madrid la <i>Sociedad de Conciertos</i> y la <i>Sociedad de Cuartetos</i> . Primera interpretación de música de Wagner en España (un fragmento de <i>Tannhäuser</i> ), en Barcelona		Victor Hugo publica en Francia <i>Les Misérables</i>



AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1863				Abraham Lincoln proclama la emancipación de los esclavos en Estados Unidos
1864	Se publica la segunda parte del <i>Museo Orgánico Español</i>	Muere Meyerbeer en París		Se forma en Londres el movimiento de trabajadores <i>International Workingmen's Association</i> , más conocida por la <i>Primera Internacional</i>
1865	Se funda el <i>Orfeón Pamplonés</i> , Eslava nombrado Director honorario. Julián Gayarre es presentado a Eslava	Richard Wagner estrena <i>Tristan und Isolde</i> en Munich		Concluye la Guerra de Secesión en Estados Unidos. El presidente Lincoln es asesinado
1866	Eslava es nombrado Director de la sección de Música del Real Conservatorio	La <i>Sociedad de Conciertos</i> interpreta por primera vez en España una sinfonía completa de Beethoven (la nº7)	Sublevación del Cuartel de San Gil de Madrid	

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1867		<p>Concurso de música española organizado por Bonifacio Eslava.</p> <p>Se abre un concurso de ópera española, organizado por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Antonio Romero</p>		<p>Nace el Imperio Austro-Húngaro, regido por el emperador austríaco Franz Joseph.</p> <p>Se publica en Hamburgo el volumen 1º de <i>Das Kapital</i>, de Karl Marx</p>
1868	<p>Eslava nombrado Capellán de Honor.</p> <p>Eslava renuncia a su plaza en el Conservatorio y pasa a la excedencia.</p> <p>Queda suprimida la Real Capilla</p>	<p>Reforma del Conservatorio, convertido en Escuela Nacional de Música bajo la dirección de Emilio Arrieta.</p> <p>Muere Rossini en París.</p> <p>Estreno en Bremen de <i>Ein deutsches Requiem</i> de Johannes Brahms</p>	<p>Se subleva la escuadra en Cádiz, dando inicio a <i>La Gloriosa</i>.</p> <p>Isabel II es destronada.</p> <p>Se inicia el <i>Sexenio Democrático</i>.</p> <p>Comienza la Guerra de los Diez Años en Cuba</p>	
1869	<p>Eslava preside el tribunal del concurso de ópera española abierto en 1867.</p> <p>Primer matrimonio de Ramón Rufín, con Josefa Cortés Gorosabel</p>	<p>Estreno en Munich de <i>Das Rheingold</i>, de Wagner</p>	<p>Constitución de 1869</p>	<p>Inauguración del Canal de Suez</p>

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1870	<p>Concluye la publicación de la <i>Escuela de Composición</i>, con el tratado sobre instrumentación.</p> <p>Gran Cruz de Isabel la Católica.</p> <p>Viaje a Sevilla (1870-71).</p> <p>Eslava dimite como jurado en el concurso para una marcha nacional</p>	<p>Se constituye en Madrid el <i>Centro Artístico-Literario</i></p>	<p>Amadeo I de Aosta proclamado Rey de España.</p> <p>Asesinato del general Prim</p>	<p>Guerra Franco-Prusiana, Napoleón III es derrotado en Sedan.</p> <p>Se consolida el Reino de Italia con la incorporación de los Estados Pontificios.</p> <p>El Primer Concilio Vaticano establece el dogma de infalibilidad papal</p>
1871	<p>Gran Cruz de la Orden Civil de María Victoria.</p> <p>Eslava cae gravemente enfermo</p>	<p>Estreno en Madrid de la ópera española <i>Don Fernando el Emplazado</i>, de Valentín Zubiaurre, ganadora del certamen de 1867.</p> <p>Estreno de la ópera <i>Marina</i> de Emilio Arrieta, en Madrid.</p> <p>El Teatro de Eslava abre sus puertas en Madrid.</p> <p>Verdi estrena <i>Aida</i> en El Cairo</p>		<p>Wilhelm I es proclamado en Versalles emperador de Alemania.</p> <p>La <i>Comuna</i> de París</p>
1872	<p>Eslava al borde de la muerte.</p> <p>Queda constituido el <i>Ateneo Artístico-Literario</i>.</p> <p>Último viaje de Eslava a Sevilla (1872-73)</p>	<p>Debut público español de Julián Gayarre en Sevilla</p>	<p>Comienza la 3ª Guerra Carlista</p>	<p>Nace el movimiento anarquista como escisión de la <i>Primera Internacional</i></p>

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1873	Eslava nombrado académico de número en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Presidente de su Sección de Música.  Eslava presidente de la <i>Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española</i>		Abdicación de Amadeo I y proclamación de la Primera República.  Sublevaciones cantonalistas.  Abolición de la esclavitud en Puerto Rico (aplazada hasta 1886 en Cuba)	
1874	Eslava es nombrado Consejero de Instrucción Pública		Golpe de estado del general Martínez-Campos, fin de la Primera República	Primera exhibición de arte impresionista en París
1875	Eslava retorna a su puesto de Maestro Director de la Real Capilla de Música, dimite como Consejero de Instrucción Pública	Georges Bizet estrena su ópera <i>Carmen</i> en París.  Enrico Tamberlik solista en el <i>Miserere</i> de Eslava en Sevilla	Alfonso XII de Borbón proclamado Rey de España	
1876	Eslava nuevamente enfermo de gravedad	Estreno en Karlsruhe (Alemania) de la Sinfonía nº1 de Brahms	Concluye la 3ª Guerra Carlista.  Constitución de 1876	
1877		Debut de Julián Gayarre en el Teatro Real de Madrid		Primera grabación de la voz humana con el fonógrafo de Thomas Edison

AÑO	HILARIÓN ESLAVA	MÚSICA	HISTORIA DE ESPAÑA	HISTORIA OCCIDENTAL
1878	Muere Eslava en Madrid el 23 de julio, es enterrado en Madrid	Antonín Dvořák publica sus primeras <i>Slovanské tance</i> ("Danzas eslavas")	Matrimonio de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans.  Fallece la reina consorte en Madrid.  Muere en Le Havre (Francia) María Cristina de Borbón, madre de Isabel II.  Paz de Zanjón - fin de la Guerra de Cuba	



## **ANEXO B**

Inventario provisional de la obra de  
Hilarión Eslava





# Anexo B

## Inventario preliminar de la obra musical de Hilarión Eslava

El inventario de la producción musical de Hilarión Eslava presentado en este Anexo es un primer intento de establecer una base lo más sencilla y a la vez más completa posible con el propósito de identificar individualmente las obras —muchas de ellas dispersas, copiadas y poco protegidas— de este eminente compositor, de una forma racional y fácil de ampliar. La tabulación está basada en las catalogaciones preliminares del mismo Eslava (1867), Parada y Barreto (1868), Hernández Ascunce (1929) y López Calo (1978 y 2015), considerablemente aumentadas como resultado del trabajo de investigación de este autor y de su esposa, Rebecca Rufín. El resultado, resumido a continuación, refleja los datos acumulados hasta el 16 de septiembre de 2024. Es, aun así, un esfuerzo que hay que necesariamente reconocer como inacabado e imperfecto.

Con objeto de facilitar la creación de este inventario, se ha establecido aquí un sistema de catalogación (Catalogación Provisional de Eslava, CPE) basado en una simple partición cronológica las obras, descrito en la siguiente clave de numeración:

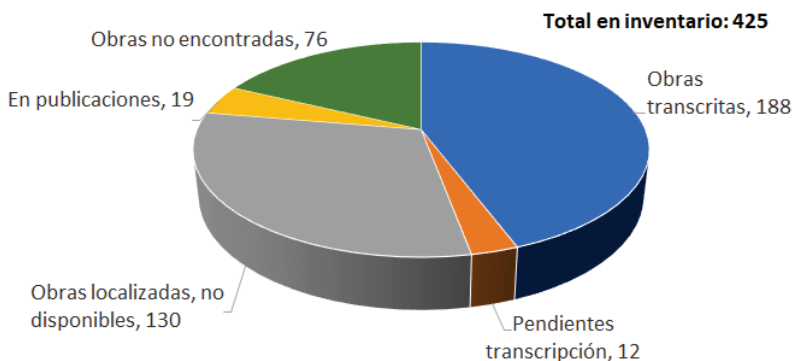
		Fecha de composición		Código CPE	
Grupo	Periodo	Desde	Hasta	Del	Al
A	Pamplona, Calahorra y El Burgo de Osma	1807	1831	0	99
B	Sevilla	1832	1844	100	299
C	Madrid	1845	1878	300	499
D	Desconocido	–	–	500	699

Los grupos A-D y la numeración correspondiente están basados en fases de la vida creativa de Hilarión Eslava o, en el caso del Grupo D, si se desconocía la fecha de composición en el momento de localizar la obra.

A cada obra inventariada se le ha proporcionado un código CPE individual. Los números son asignados de forma

consecutiva dentro de cada grupo a medida que las obras se van encontrando. Para obras que agrupan múltiples partes o arreglos, incluyendo Tratados y Óperas, las piezas componentes se designan individualmente usando el formato CPE-XXX/YY (XXX = Código CPE de la obra; YY (opcional) = Parte o arreglo; por ejemplo, CPE-128/9 = *Il Solitario: Di mia vita*, cavatina del primer acto, voz y piano). Este código no debe confundirse con el “opus” o “número de obra” asignado a algunas composiciones de Eslava en el momento de su publicación original. A medida que se vaya actualizando este inventario, se añadirán o se suprimirán (en caso de obras duplicadas) números de código según corresponda.

Análisis estadístico aproximado del inventario de las obras de Hilarión Eslava hasta la fecha arriba indicada, excluyendo partituras individuales de ópera—



## Inventario de la obra musical de Hilarión Eslava

(En orden alfabético, hasta la fecha indicada en el preámbulo a esta sección)

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
A Elvira, melodía con acompañamiento de piano	671	Obra transcrita
A la amistad; un pensamiento musical para piano	437	Obra transcrita
A ti, carmelitana, gozos a Nuestra Señora del Carmen, a cuatro voces, con instrumentos y órgano (Catedral de Osma)	57	Obra localizada; no disponible
Aire marcial para trombón, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/3	Obra transcrita
Al Calvario, almas llegad, coplas a cuatro y a dúo con acomp. de flauta, violines, viola y contrabajo para las tres horas del Viernes Santo	168	Obra localizada; no disponible
Alabado con orquesta y solo órgano para la Reserva (varios)	520	Obra no encontrada
Alegrémonos hoy día, canción a la Purísima	70	Obra no encontrada
Allegretto y Bolero para clarinete y orquesta de cámara, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/5	Obra localizada; no disponible
Allegretto y Bolero para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete y piano	387	En publicaciones
Allegro moderato para contrabajo, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/4	Obra transcrita
Andante mosso para fagot, música para concursos y exámenes del Conservatorio	386	En publicaciones
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete y piano	390	En publicaciones
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara para la oposición a la plaza de clarinete de la Real Capilla	388	En publicaciones
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete solo y cuarteto de clarinetes	389	En publicaciones
Andante y Allegro para la oposición a la plaza de oboe de la Real Capilla	337	En publicaciones
Ascendit Deus, motete para la Ascensión de NSJ a cinco voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	136	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Ave María, a solo de tiple con trío de cuerda	22	Obra localizada; no disponible
Ave María, a voces y órgano	352	Obra no encontrada
Ave María, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	31	Obra localizada; no disponible
Ave Maris Stella himno solo y a cuatro voces con orquesta. (Catedrales de Osma y Sevilla)	40	En publicaciones
Ave Maris Stella, motete a la Santísima Virgen para contralto e instrumentos de cuerda	522	Obra transcrita
Ay, salero!, canción andaluza, con acompañamiento de piano	30	Obra transcrita
Baile de Seises en la Catedral de Sevilla, "Candor de la luz eterna...", reducción para piano solo	169	Pendiente transcripción
Beata es Virgo, motete a seis voces a Nuestra Señora con trío de cuerda u órgano	58	Obra localizada; no disponible
Beatam me dicent, motete a la Virgen a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	32	Obra no encontrada
Beatam me dicent, motete a la Virgen a tres voces con pequeña orquesta y órgano obligado	23	Obra localizada; no disponible
Beatam me dicent, motete a la Virgen Santísima, a tres voces y órgano	523	Obra transcrita
Beatus vir a ocho riguroso, con instrumentos	170	Obra transcrita
Beatus vir en re menor a ocho voces y órgano	69	Obra transcrita
Beatus vir, a siete voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	171	Obra transcrita
Beatus vir, salmo a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	524	Obra transcrita
Beatus vir, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	41	Obra localizada; no disponible
Benedicta es tu, motete a la Virgen del Gradual de la fiesta de la Inmaculada	526	Obra localizada; no disponible
Benedictus para la Misa en Mi b, dedicado a Don Dámaso Legaz de Pamplona	527	Obra no encontrada

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Benigne fac Domine, motete, voz sola con acompañamiento de piano u órgano	528	En publicaciones
Bone Pastor a cuatro voces graves	529/2	Obra transcrita
Bone Pastor a cuatro voces solas	530	Obra localizada; no disponible
Bone Pastor a cuatro voces y dos coros con orquesta	531	Obra no encontrada
Bone Pastor, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Osma)	33	En publicaciones
Bone Pastor, motete a cuatro voces y pequeña orquesta y órgano (Catedral de Pamplona)	34	Obra localizada; no disponible
Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España	338	En publicaciones
Breve Memoria Histórica de los Organistas Españoles	335	NA
Breve tratado de armonía	339	Obra localizada; no disponible
Calmen los aires, villancico a San Pedro de Osma, a cuatro voces, dos violines, órgano obligado y bajo	56	Obra localizada; no disponible
Canción a la Purísima a tres voces (Luis de Pamplona)	532	Obra no encontrada
Centiesque miliesque, himno de los Dolores de María Santísima, a cuatro voces solas	172	En publicaciones
Christus Factus est para voces graves con acompañamiento de órgano	672	En publicaciones
Christus factus est, antifona de Miserere (Catedral de Calahorra)	24	Obra localizada; no disponible
Christus factus est, antifona del Miserere, a cuatro voces con gran orquesta	353	Obra transcrita
Christus factus est, gradual para la misa del Jueves Santo, a ocho voces con orquesta	533	Obra transcrita
Christus-Miserere en sol menor a cuatro y ocho voces y orquesta (Catedral de Cádiz)	328	Obra localizada; no disponible
Con abundoso llanto, coplas al Señor de las Tres Caídas	442	Obra transcrita
Coplas (Septenario) a Nuestra Señora de los Dolores	534	Obra transcrita
Coplas (Septenario) a Nuestra Señora de los Dolores	670	Obra transcrita
Coplas a Nuestra Señora Santa Ana	535	Obra localizada; no disponible

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Coplas a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder a tres voces (STB) y orquesta	439	Obra transcrita
Coplas al Cristo de la Quinta Angustia (Coplas para el Quinario)	329	Obra transcrita
Coplas al Cristo de las Tres Caídas	323	Obra localizada; no disponible
Coplas al Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón	330	Obra transcrita
Coplas al Señor de los Afligidos	537	Obra localizada; no disponible
Cor mundum crea a solo de tenor con acompañamiento de piano	669	Obra transcrita
Cor mundum crea, a cuatro voces con instrumentos	173	Obra transcrita
Corde et animo Christo canamus, motete a la Natividad de Nuestra Señora a seis voces con instrumentos	174	Obra transcrita
Coro de pobres pidiendo limosna, fuga bella a cuatro voces solas	391	Obra transcrita
Credo para misa a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	42	Obra localizada; no disponible
Cuarteto en la para dos violines, viola y cello, dedicado a D. Felipe Soto Posadas	139	Obra no encontrada
Cuatro motetes al Santísimo a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Osma)	43	Obra no encontrada
Del uno al otro polo, fughetta cantabile para cuatro voces, del Método de Solfeo	175	Obra transcrita
Desde el lóbrego, villancico de calenda, a cuatro voces, dos violines, contrabajo y órgano obligado	44	Obra localizada; no disponible
Deus dignus sacrum, motete	667	Obra localizada; no disponible
Deus tuorum militum, himno para la oposición de 1830 al magisterio de la Real Capilla de Madrid	28	Obra no encontrada
Dies iræ a fabordón	392	Obra transcrita
Dies iræ del Requiem, partes para voces	341	Obra localizada; no disponible
Dies iræ, secuencia del Oficio de Difuntos, tres voces y orquesta	538	Obra localizada; no disponible
Divertimento para piano y flauta, dedicado al Marqués de Campo Sagrado	354	Obra no encontrada
Dixit Dominus a ocho voces con instrumentos	176	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Dixit Dominus, salmo a a ocho voces con instrumentos	177	Obra transcrita
Dixit Dominus, salmo a cinco voces, figle y órgano obligado (Burgo de Osma)	59	Obra localizada; no disponible
Dixit Dominus, salmo a cuatro voces con órgano y orquesta	539	Obra transcrita
Dixit Dominus, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	45	Obra localizada; no disponible
Dixit Dominus, salmo a ocho voces con orquesta	663	Obra transcrita
Dixit Dominus, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	178	Obra transcrita
Dixit Dominus, salmo de vísperas a 4 y 8 voces con órgano y orquesta	540	Obra localizada; no disponible
Domare cordis impetus, himno para la oposición de 1844 al magisterio de la Real Capilla de Madrid	133	Obra no encontrada
Domine, salvum fac regem, motete a voces solas	541	Obra transcrita
Domine, tu mihi lavas pedes?, dos antifonas para el Lavatorio de Jueves Santo, a cuatro voces solas	393	Obra transcrita
Donostiako hiru damatxo - Canción vasca	394	Obra transcrita
Dos piezas para fagot, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/2	Obra transcrita
Dulce Virgen del hombre consuelo, Coplas a la Santísima Virgen a dos voces y pequeña orquesta	140	Obra transcrita
Ecce panis a cuatro voces y dos coros con orquesta	542	Obra no encontrada
Ecce panis angelorum a cuatro voces y pequeña orquesta	71	Obra transcrita
Ecce panis angelorum, motete No. 6 al Santísimo a voces solas	543	Obra localizada; no disponible
Ego sum panis vitæ, motete al Santísimo, dúo de tenor y bajo con instrumentos (Catedral de Osma)	60	Obra localizada; no disponible
Ego Sum Panis Vivus, Motete al Santísimo para voz sola y órgano	660	Obra transcrita
El amanecer, coro a voces solas, compuesto para el Orfeón de Lérida	355	Obra transcrita
El crepúsculo, pieza para orfeón coral	347	Obra transcrita
El dulce lamentar de dos pastores, villancico a 2 coros y gran orquesta para la oposición al magisterio de la Real Capilla	225	Obra no encontrada

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
El Penitente, solo de tenor	395	Obra transcrita
El pescador, canción andaluza con letra de D. Tomás Rodríguez Rubí, con acompañamiento de piano	129	Obra transcrita
El sagrado convite, villancico al Santísimo para dos voces y órgano	545	Obra transcrita
En devoción encendida, coplas al Señor de las Tres Caídas	444	Obra transcrita
En soledad y luto, canción	434	Obra no encontrada
Escuela de armonía y composición	396	Pendiente transcripción
Escuela de composición - Tratado cuarto - De la instrumentación	397	En publicaciones
Escuela de composición - Tratado primero - De la armonía	342	En publicaciones
Escuela de composición - Tratado quinto - De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental	398	NA
Escuela de composición - Tratado segundo - Del contrapunto y fuga	399	En publicaciones
Escuela de composición - Tratado tercero - De la melodía y discurso musical	400	Obra localizada; no disponible
Fantasia para dos violines, viola, flauta, clarinete, trompa y bajo	29	Obra no encontrada
Fantasia religiosa a la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, órgano solo	401	Obra transcrita
Festivo aplauso y bendición, villancico a 8 voces y orquesta, villancico para la oposición al magisterio de Sevilla	224	Obra no encontrada
Fuga bella de carácter de plegaria religiosa, a voces solas	402	Obra transcrita
Gloria a ti, Dios, y a ti, Virgen dichosa, villancico para baile de los seises (Catedral de Sevilla)	141	Obra transcrita
Gozos a la Virgen del Carmen a tres voces y órgano obligado	546	Obra transcrita
Gozos a la Virgen del Mar para tres voces mixtas y órgano, escritos para la parroquia de Encinacorba (Zaragoza)	455	Obra no encontrada
Gradual de Misa de la Inmaculada Concepción	453	Obra transcrita
Himno a Cádiz	227	Obra no encontrada
Himno a Isabel II, con letra de Mariano Muñoz y López, compuesto para la visita de la monarca a Burgos el 11-12 de septiembre de 1845	441	Obra no encontrada



<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Himno a la Inmaculada Virgen María del Barrio de Salamanca de Madrid, voz y piano u órgano	403	Obra transcrita
Himno a la paz, compuesto para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla	226	Obra no encontrada
Himno a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder a tres voces con solo de tenor y orquesta ("El Lazo")	348	Obra transcrita
Himno al Rey	438	Obra no encontrada
Himno al Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón	333	Obra transcrita
Hodie si vocem eius audie, partes para voces del Oficio de Difuntos	547	Obra localizada; no disponible
Hojas sueltas de partituras no identificadas, música manuscrita	322	Obra localizada; no disponible
Il Solitario del Monte Selvaggio, ópera en dos actos con libreto de Cesare Perini	128	Ver tablas Ópera
In te Domine, salmo para la oposición al Magisterio de la Real Capilla de Madrid	134	Obra no encontrada
In te Domine, salmo y villancico largo para la oposición al Magisterio de Osma	35	Obra no encontrada
Introitos primero y segundo, a dos coros y orquesta	179	Obra transcrita
Invitatorio y primera lección de difuntos, a cuatro voces (SATB), pequeña orquesta y órgano obligado	46	Obra localizada; no disponible
Jesu dulcis memoria a cuatro voces graves	529/3	Obra transcrita
Jesu dulcis memoria a cuatro y dos coros con orquesta	549	Obra no encontrada
Jesu redemptor omnium, coro con órgano	550	Obra transcrita
Kyries y Gloria, a ocho voces con instrumentos	551	Obra localizada; no disponible
La Caridad, obra coral con letra de Emilio Álvarez	440	Obra no encontrada
La Guerra de África, cantata para voz y piano, poema de Ventura de la Vega	340	Obra transcrita
La Lira Sacro-Hispana (10 volúmenes)	405	Obra transcrita
La Paz Octaviana, fantasía religiosa para el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en tres cuadros, para órgano	334	Obra transcrita
La Tregua di Ptolemaide, ópera en tres actos con libreto de Luigi Bertocchi	130	Ver tablas Ópera

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
L'Addio nel Mare, romanza para mezzo-soprano con acompañamiento de piano	406	Obra transcrita
Lætatus sum, salmo a 7 voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	180	Obra transcrita
Lamentación 1ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	426	Obra transcrita
Lamentación 1ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	123	Obra transcrita
Lamentación 1ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	183	Obra localizada; no disponible
Lamentación 2ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	427	Obra transcrita
Lamentación 2ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	424	Obra transcrita
Lamentación 2ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	186	Obra localizada; no disponible
Lamentación 3ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	428	Obra transcrita
Lamentación 3ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	425	Obra transcrita
Lamentación 3ª del Jueves Santo, a solo y a dúo (tiple o tenor y bajo obligado), con piano	188	Obra no encontrada
Lamentación 3ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	190	Obra localizada; no disponible
Lamentación de Jeremías (lectio primera feria VI)	191	Obra no encontrada
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Jueves Santo a cuatro voces e instrumentos (múltiples obras)	192	Obra localizada; no disponible
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Jueves Santo para tiple ad libitum	181	Obra transcrita
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Miércoles Santo para tiple ad libitum	182	Obra transcrita
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Viernes Santo para tiple ad libitum	193	Obra transcrita
Lamentaciones breves del Viernes Santo a cuatro voces y orquesta	194	Obra transcrita
Lamentaciones de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	357	Obra transcrita
Lamentaciones de Viernes Santo (3)	358	Obra no encontrada
Lamentaciones para los seis, con armonium o piano (6)	142	Obra no encontrada

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Lauda Jerusalem, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	143	Obra transcrita
Lauda Sion Salvatorem, Secuencia de Corpus Christi, a voces con orquesta y órgano, ACM	552	Obra localizada; no disponible
Lauda Sion Salvatorem, Secuencia de Corpus Christi, a voces y orquesta con versos de órgano	359	Obra transcrita
Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces con pequeña orquesta	554	Obra transcrita
Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces con pequeña orquesta y órgano	553	Obra transcrita
Laudate Dominum omnes gentes, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (2) (Catedral de Osma)	47	Obra localizada; no disponible
Laudate Dominum omnes gentes, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	144	Obra transcrita
Lecciones breves a cuatro voces (Catedral de Sevilla)	196	Obra no encontrada
Lecciones de difuntos 1ª y 2ª, a 8 voces y orquesta	555	Obra localizada; no disponible
Letanía a cuatro voces, orquesta y órgano	556	Obra no encontrada
Letanía a la Santísima Virgen, a cuatro y ocho voces con orquesta	557	Obra localizada; no disponible
Letanía a tres voces, bajo obligado y órgano	558	Obra transcrita
Letanía de rogativa	223	Obra localizada; no disponible
Letanía en mi a dos coros y orquesta	435	Obra transcrita
Letanía en mi a dos coros y orquesta	559	Obra transcrita
Letanía en sol a dos coros y orquesta	560	Obra no encontrada
Letanía Nº 1 a tres voces o dos coros y órgano	561	Obra transcrita
Letanía Nº 4 sencilla a 2 coros o 2 y 3 voces con órgano, que se canta los sábados en Ntra. Sra. de Atocha	407	Obra transcrita
Letanía y Salve Regina (Letanía de Loreto) a doble coro	408	Obra transcrita
Letanías (8)	562	Obra no encontrada
Lauda Jerusalem, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	143	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Letrilla a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo	563	Obra localizada; no disponible
Letrilla a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, a tres voces y órgano	564	Obra transcrita
Letrillas a Cristo Crucificado, a voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	145	Obra no encontrada
Letrillas a Jesús Nazareno a tres voces y órgano (Catedral de Sevilla)	146	Obra no encontrada
Letrillas a las Tres Horas, a voces y pequeña orquesta (Catedral de Sevilla)	147	Obra no encontrada
Letrillas a los Dolores de la Virgen Santísima, voz sola y órgano	565	Obra transcrita
Letrillas con coro y orquesta para la Cofradía de Jesús Caído	332	Obra localizada; no disponible
Letrillas para la Cofradía de la Santísima Virgen de Valvanera, a voces y orquesta	148	Obra no encontrada
Letrillas para la Hermandad del Santísimo Cristo del Calvario, a voces y orquesta	351	Obra no encontrada
Letrillas para las Siete Últimas Palabras de Cristo, nueve partes para voces	149	Obra localizada; no disponible
Letrillas para las Tres Horas de Viernes Santo ó intermedio para las Siete Palabras, a cuatro voces y órgano	566	Obra transcrita
Letrillas para las Tres Horas de Viernes Santo ó intermedio para las Siete Palabras, a cuatro voces y orquesta	228	Obra localizada; no disponible
Libera me Domine, responsorio a 8 voces y trío de cuerda	567	Obra localizada; no disponible
Libera me Domine, responsorio a cuatro voces y dos coros con gran orquesta	360	Obra transcrita
Llegad y presentemos a la Virgen sagrada, canción a la Virgen a tres voces con instrumentos	568	Obra transcrita
Magnificat, a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	569	Obra transcrita
Magnificat, a dos coros y orquesta	662	Obra transcrita
Magnificat, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	48	Obra localizada; no disponible
Magnificat, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado en Mi (Catedral de Sevilla)	229	Obra transcrita
Magnificat, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado en Re (Catedral de Sevilla)	135	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Marcha procesional para banda	570	Obra no encontrada
Memento, rerum conditor, himno para la Natividad y la Circuncisión de Nuestro Señor Jesucristo, a ocho voces con instrumentos	197	Obra transcrita
Método de Solfeo en cuatro partes	409	Pendiente transcripción
Mis tristes días se abrevian, aria religiosa	433	Obra no encontrada
Misa a cuatro y ocho voces, sin Credo, con orquesta	36	Obra localizada; no disponible
Misa a ocho	449	Obra transcrita
Misa a ocho con Credo de Doyagüe	450	Obra transcrita
Misa a ocho con violines, oboes, trompas, órgano obligado y bajo	124	Obra transcrita
Misa a ocho con violines, oboes, trompas, órgano y contrabajo	451	Obra transcrita
Misa a ocho voces con instrumentos	198	Obra transcrita
Misa a ocho voces con instrumentos	199	Obra transcrita
Misa a ocho voces con instrumentos	200	Obra transcrita
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el cuarto tono	150	Obra transcrita
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el primer tono	151	Obra transcrita
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el quinto tono	152	Obra transcrita
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el sexto tono	153	Obra transcrita
Misa breve a ocho con orquesta	448	Obra transcrita
Misa breve en re a cuatro voces con orquesta	361	Obra transcrita
Misa de canto mixto, No. 1 en re menor, a voz sola o coro con órgano	572	Obra transcrita
Misa de difuntos a voces (SATB) y orquesta	363	Obra transcrita
Misa de difuntos, a ocho voces y orquesta	573	Obra localizada; no disponible
Misa de Requiem a cuatro voces con instrumentos	410	Obra localizada; no disponible
Misa de Requiem a cuatro y ocho voces con orquesta	382	Obra localizada; no disponible
Misa de una voz para los seises	446	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Misa en do a ocho voces y orquesta	364	Obra transcrita
Misa en do menor a cuatro voces con acompañamiento de bajo y orquesta	574	Obra localizada; no disponible
Misa en la mayor, a tres voces y orquesta	202	Obra localizada; no disponible
Misa en la, a cuatro voces con orquesta	365	Obra transcrita
Misa en mi bemol, a cuatro voces con orquesta	366	Obra transcrita
Misa en primer tono, voz sola y órgano	203	Obra transcrita
Misa en re mayor, tiples (SS) con acompañamiento	204	Obra transcrita
Misa en re menor - kyries y gloria a ocho voces (SSAT-SATB), dos violines, bajo y dos órganos	49	Obra localizada; no disponible
Misa en re menor a cuatro y ocho voces con orquesta	576	Obra transcrita
Misa en si bemol, a cuatro voces con orquesta	577	Obra no encontrada
Misa en sol	578	Obra no encontrada
Misa para Adviento y Cuaresma a cuatro voces y acompañamiento de fagot	571	Obra transcrita
Misa para Adviento y Cuaresma a voces solas	362	Obra transcrita
Misa pastoral	579	Pendiente transcripción
Misas a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (3) (Catedral de Sevilla)	154	Obra localizada; no disponible
Miseratur Dominus, motete a tres voces y pequeña orquesta y órgano	25	Obra localizada; no disponible
Miserere a cuatro	580	Pendiente transcripción
Miserere a cuatro voces, Santiago de Chile	429	Obra transcrita
Miserere a ocho voces con instrumentos (Catedral de Osma)	61	Obra localizada; no disponible
Miserere a ocho voces con toda orquesta ("Gran Miserere") de 1835-37 (Catedral de Sevilla)	126	En publicaciones
Miserere a ocho voces con toda orquesta de 1833 (Catedral de Sevilla)	125	En publicaciones
Miserere a ocho voces con toda orquesta, Santiago de Chile	430	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Miserere a voces y orquesta para la Catedral de la Natividad de Nuestra Señora de Baeza	157	Obra localizada; no disponible
Miserere a voces y orquesta para la iglesia de San Juan Bautista de Marchena	158	Obra localizada; no disponible
Miserere a voces y orquesta para la parroquia de Santa María de Utrera	156	Obra localizada; no disponible
Miserere breve en do menor	411	Obra transcrita
Miserere breve, a cuatro voces con violines y armonium (Catedral de Osma)	62	Obra localizada; no disponible
Miserere en do menor a ocho voces y orquesta (Catedrales de Granada y Zamora)	326	Obra localizada; no disponible
Miserere en do menor a ocho voces y orquesta (Catedrales de Málaga y Cádiz)	327	Obra localizada; no disponible
Miserere más largo a cuatro con orquesta, Santiago de Chile	431	Obra transcrita
Miserere para piano solo con letra, ed. Damas (Sevilla)	127	En publicaciones
Motete a ocho voces a la Virgen Santísima, con orquesta	205	Obra transcrita
Motete al Santísimo escrito en la casa de Benitorenna (archivo Catedral de Pamplona)	581	Obra no encontrada
Motete de ocho voces para orquesta y órgano obligado, tocado en la octava de la Asunción (Colegiata de Roncesvalles)	20	Obra no encontrada
Motete para la octava de las Ascensión, a cuatro voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	159	Obra no encontrada
Motetes a cuatro voces y órgano (3) (primero y segundo a la Virgen, tercero al Santísimo)	367	Obra transcrita
Motetes a tres voces y órgano (3)	368	Pendiente transcripción
Motetes al Santísimo a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Osma) (4)	50	Obra no encontrada
Motetes al Santísimo a voces solas (6)	369	Obra transcrita
Motetes para voces solas o voces y órgano (11)	412	Obra transcrita
Museo orgánico. Antología de organistas españoles en dos partes. Aprox. 30 piezas compuestas por MHE	324	Pendiente transcripción
Música para canto y piano	413	Obra localizada; no disponible

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Ne recorderis, responso a ocho voces con acompañamiento de cuerdas y órgano	664	Obra transcrita
Noctis recolitur, motete para dos tiple con instrumentos	63	Obra localizada; no disponible
Nubecilla del Carmelo, villancico a San Pedro de Osma arreglado para Gozos de Nuestra Sra. Del Carmelo, a cuatro voces e instrumentos	51	Obra localizada; no disponible
O admirabile a voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	160	Obra no encontrada
O cor voluptas, a cuatro voces viriles y órgano	529/1	Obra transcrita
O Gloriosa, para órgano o piano solo	583	Obra transcrita
O martir desiderium, motete a duo en honor a San Francisco de Asís	584	Obra localizada; no disponible
O quam tristis et afflicta, verso del Stabat Mater, solo de tiple con obligado de corno inglés	345	Obra no encontrada
O quot undis, himno de los Siete Dolores de María Santísima, a voces solas (Catedral de Sevilla)	120	En publicaciones
O Sacrum a cuatro voces, dos coros con orquesta	585	Obra no encontrada
O Sacrum Convivium!, Bone Pastor, Panis Vere, Jesu Dulcis Memoria, motetes manuscritos - Calahorra	586	Obra localizada; no disponible
O Sacrum Convivium!, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	26	Obra localizada; no disponible
O Sacrum Convivium!, motete al Santísimo a duo (TB) con orquesta	587	Obra localizada; no disponible
O Sacrum Convivium, motete al Santísimo a voces solas	588	Obra localizada; no disponible
O salutaris Hostia, motete al Santísimo a duo (TB) con orquesta	590	Obra localizada; no disponible
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a cuatro voces con instrumentos	591	Obra localizada; no disponible
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a cuatro voces solas	592	Obra localizada; no disponible
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a dos coros y voces solas	593	Obra localizada; no disponible
O salutaris para solo tiple o tenor y piano	594	Obra no encontrada
Ofertorio sobre el Ave Maris Stella, órgano solo	595	Pendiente transcripción
Ofertorios (5) y Adoraciones (3) para órgano solo (Catedral de Pamplona)	37	Obra no encontrada



<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Oficio de difuntos a ocho voces y orquesta	597	Obra transcrita
Oficio de difuntos a voces y órgano expresivo	370	Obra no encontrada
Oh, admirable Sacramento, reserva para voz sola y órgano	598	Obra transcrita
Ornatam monilibus, ocho a la Santísima Virgen, ocho voces con instrumentos	64	Obra localizada; no disponible
Pange lingua y Tantum ergo a tres voces y orquesta	599	Obra localizada; no disponible
Panis angelicus a cuatro voces y dos coros con orquesta	600	Obra no encontrada
Panis angelicus a tres voces y órgano	601	Obra transcrita
Panis angelicus, a dos voces y fagot	206	Obra transcrita
Panis angelicus, motete a cuatro voces solas	602	Obra localizada; no disponible
Panis angelicus, motete a duo de tiples con instrumentos	27	Obra localizada; no disponible
Panis angelicus, motete a tres voces y orquesta	604	Obra transcrita
Panis angelicus, motete al Santísimo a cuatro voces con instrumentos, No. 5	605	Obra localizada; no disponible
Panis angelicus, motete al Santísimo, dúo de alto y tenor con instrumentos (Catedral de Osma)	65	Obra localizada; no disponible
Paráfrasis de Job, solo de tenor con orquesta	371	Obra transcrita
Paráfrasis de la Cántiga 10 de Alfonso el Sabio, voces y orquesta	350	Obra transcrita
Paráfrasis de la Cántiga 14 de Alfonso el Sabio, reducción para piano u órgano	343	Pendiente transcripción
Paráfrasis de la Cántiga 14 de Alfonso el Sabio, voces y orquesta	344	Obra transcrita
Pasos de Cofradía, para orquesta y pequeña banda (varios)	606	Obra no encontrada
Pastorella para oboe y sexteto de cuerda	415	Obra transcrita
Pietro il Crudele o Don Fadrique, ópera en tres actos con libreto de Luigi Bertocchi	132	Ver tablas Ópera
Pieza improvisada para el examen de piano del Conservatorio celebrado el 6 de junio de 1859	454	Obra no encontrada
Piezas sueltas para órgano, número desconocido	607	Obra no encontrada

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Plegaria a la Divina Pastora, voz y órgano	608	Obra transcrita
Plegaria a la Santísima Virgen	609	Obra localizada; no disponible
Plegaria a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder	610	Obra localizada; no disponible
Plegaria, para órgano o piano solo	611	Obra transcrita
Por tus caídas pedimos, coplas al Señor de las Tres Caídas	443	Obra transcrita
Preghieria en sol menor ("Se pietà se vostra grazia..."), solo de tiple con cello obligado	372	Obra no encontrada
Preghieria religiosa, para voces	612	Obra localizada; no disponible
Prontuario de contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas	416	Obra localizada; no disponible
Puer qui natus est, antifona a cuatro voces y orquesta (atribuida a MHE)	666	Obra transcrita
Puer qui natus est, antifona a cuatro voces y orquesta (atribuida a MHE)	666	Obra transcrita
Pues sois Princesa, gozos a San Rafael a dos voces, con instrumentos y órgano	613	Obra localizada; no disponible
Qué es esto, qué signo tan prodigioso, villancico a los Santos Reyes, a tres voces, dos violines y bajo	52	Obra localizada; no disponible
Quicumque certum quæritis, Himno al Sagrado Corazón de Jesús	72	Obra transcrita
Regem cui omnia, invitatorio de difuntos a 4 voces con órgano	614	Obra localizada; no disponible
Regem cui omnia, invitatorio de difuntos a 8 voces y orquesta	615	Obra localizada; no disponible
Regina cæli lætare, dos voces con órgano y figle	73	Obra localizada; no disponible
Regina Coeli a dos voces con acompañamiento de órgano	616	Obra localizada; no disponible
Regina Coeli lætare, a dos voces y órgano	617	Obra transcrita
Regina Coeli, a voz sola	207	Obra localizada; no disponible
Requiescat, plegaria para voces solas	456	Obra no encontrada
Reserva completa para una voz y órgano	618	Obra localizada; no disponible
Respexit Elias, ocho al Santísimo Sacramento, ocho voces con instrumentos y órgano	66	Obra localizada; no disponible

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Respexit Elias, responsorio a cuatro voces y pequeña orquesta con órgano obligado (Catedral de Pamplona)	38	Obra no encontrada
Responsorio a ocho con acompañamiento y orquesta	447	Obra transcrita
Salmo primero de nona, a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	619	Obra transcrita
Salutación a la Santa Cruz, a dos coros y orquesta	374	Obra transcrita
Salve a cuatro voces con orquesta	620	Obra localizada; no disponible
Salve a tres voces viriles (tenor, barítono y bajo) o mixtas (STB), con acompañamiento de órgano y orquesta	622	Obra localizada; no disponible
Salve a tres voces y orquesta con reducción para órgano	621	Obra transcrita
Salve en do mayor a tres voces y órgano	625	Obra localizada; no disponible
Salve en do menor a cuatro voces con instrumentos y órgano	67	Obra localizada; no disponible
Salve en mi a dos coros y orquesta	432	Obra transcrita
Salve en mi a dos coros y orquesta, publ. 1879	627	Obra transcrita
Salve en mi bemol mayor a cuatro voces y órgano	628	Obra localizada; no disponible
Salve en re menor a cuatro voces y orquesta	417	Obra transcrita
Salve en re, a cuatro voces con orquesta	375	Obra localizada; no disponible
Salve en sol menor a tres voces y orquesta	629	Obra transcrita
Salve en sol menor a tres voces, en varias versiones y modificaciones (Pamplona y Burgo de Osma)	68	Obra localizada; no disponible
Salve para bajos	630	Obra transcrita
Salve para voz y orquesta, partes vocales	631	Obra localizada; no disponible
Salve Regina a tres voces con bajo concertado	452	Obra transcrita
Salve Regina, a tres voces	208	Obra localizada; no disponible
Salve sencilla a dos coros o dos y tres voces con órgano que se canta los sábados en Nuestra Señora de Atocha	419	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Salve, oh Virgen, villancico a Nuestra Señora del Carmen y a Nuestra Señora del Camino ("Sevillanas"), para voces y orquesta	161	Obra transcrita
Salves y letanías a voces y órgano (3)	377	Obra no encontrada
Sancti Bernardi abbatis oratio at beatissimam semper Virginem ("Memorare"), oración para soprano o tenor con orquesta y red. a piano u órgano	420	Obra transcrita
Scripta sunt coelo duorum, himno para la oposición al Magisterio de Sevilla	121	Obra no encontrada
Secuencia a fabordón del segundo salmo de difuntos	633	Pendiente transcripción
Secuencia de difuntos, a cuatro voces y gran orquesta; de la Misa de Difuntos	634	Obra localizada; no disponible
Septenario de Dolores con letra de Manuel López	209	Obra localizada; no disponible
Si el dragón, coplas a tres a la Santísima Virgen del Rosario	635	Obra localizada; no disponible
Sicut cedrus exaltata sum, motete a la Virgen a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado	21	Obra transcrita
Sinfonía Fantástica de orquesta para la apertura del Salón de Máscaras del Circo de Madrid	131	Obra transcrita
Sinfonías para dos violines y bajo (3), composiciones breves y aparentemente incompletas	636	Obra localizada; no disponible
Solo original para trompa en Mi bemol con acompañamiento de piano	349	Obra transcrita
Stabat Mater abreviado, a ocho voces con orquesta	378	Obra transcrita
Stabat Mater, a cuatro voces con orquesta	638	Obra localizada; no disponible
Tædet animan meam, parte del oficio de difuntos?	639	Obra localizada; no disponible
Tantum ergo a cuatro voces con órgano	640	Obra localizada; no disponible
Tantum ergo a cuatro voces con orquesta	641	Obra localizada; no disponible
Tantum ergo a cuatro voces sobre el canto llano	642	Obra no encontrada
Tantum ergo sobre la Marcha Real a cuatro voces	643	Obra transcrita
Tantum ergo y Genitori a cuatro voces	644	Obra localizada; no disponible

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Tantum ergo y Genitori, a tres voces con acompañamiento de órgano	645	Obra transcrita
Tantum ergo y Genitori, a tres voces con acompañamiento de órgano	646	Obra localizada; no disponible
Tantum ergo, motete a cuatro voces con órgano para los jueves de Renovación y Reservas de octubre (2)	647	Obra localizada; no disponible
Tantum ergo, tres voces con órgano y fígle	74	Obra localizada; no disponible
Te Deum a cuatro voces con órgano	648	Obra transcrita
Te Deum a duo (TB) con órgano	649	Obra localizada; no disponible
Te Deum a ocho voces con orquesta	210	Obra transcrita
Te Deum a ocho voces y coro de bajos con orquesta	650	Obra localizada; no disponible
Te Deum a voces con orquesta, compuesto para el nacimiento de la Princesa de Asturias (Isabel de Borbón)	325	Obra transcrita
Te Deum a voces y orquesta con versos de órgano (Catedral de Sevilla)	162	Obra localizada; no disponible
Te Deum compuesto en gracias al alumbramiento de un hijo de la Reina	331	Obra localizada; no disponible
Te Deum laudamos a grande orquesta	651	Obra localizada; no disponible
Te Deum laudamus	652	Obra localizada; no disponible
Te Deum Laudamus , a cuatro voces y orquesta compuesto para el natalicio de SAR el Principe de Asturias	436	Obra no encontrada
Tibi soli, motete, voz sola con acompañamiento de piano u órgano	653	Pendiente transcripción
Todo el mundo en general, coplas a la Inmaculada Concepción	668	Obra transcrita
Tratado de composición musical	421	Obra localizada; no disponible
Tres piezas para flauta, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/1	Obra transcrita
Trisagio a la Santísima Trinidad a tres voces (SSB) y órgano	665	Obra transcrita
Tu es Petrus a cuatro voces y coro de bajos	422	Obra transcrita
Un cuidado sin cesar, coplas a las Angustias de María Santísima con instrumentos	654	Obra localizada; no disponible
Un pensamiento, pieza para piano	379	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Veni Sancte Spiritus, Secuencia de Pentecostés, a voces con orquesta y órgano, ACM	655	Obra localizada; no disponible
Veni Sancte Spiritus, Secuencia de Pentecostés, a voces y orquesta con versos de órgano	380	Obra transcrita
Verso a solo de tiple	656	Obra localizada; no disponible
Victimæ paschali laudes, secuencia de Pascua, a voces y orquesta con versos de órgano	381	Obra transcrita
Videntibus illis, motete a cinco voces a la Ascensión del Señor con bajón obligado y acompañamiento de órgano	122	Obra transcrita
Videntibus illis, motete a cinco voces a la Ascensión del Señor, con bajón obligado y órgano	211	Obra localizada; no disponible
Villancico (Canción) a la Virgen, a toda orquesta	657	Obra transcrita
Villancico al Santísimo con órgano y contrabajo ("El sagrado convite...")	658	Obra transcrita
Villancico asturiano para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, por M. Veana (S. XVII), acompañamiento de órgano por MHE	423	Obra transcrita
Villancico largo para la oposición al Magisterio de Osma	39	Obra no encontrada
Villancico y baile a la Purísima Concepción de María Santísima, a dos voces de tiple	212	Obra localizada; no disponible
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Con cánticos sonoros...")	213	Obra transcrita
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Gracias a Ti, ¡Oh Dios! y a Ti Virgen dichosa...")	214	Pendiente transcripción
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Por qué Cielo te admiras...")	215	Obra transcrita
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Salve, oh, Virgen, más pura y bella...")	165	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo ("Candor de luz eterna..."), tenor solo y voces, con acompañamiento de piano	166	Obra transcrita

<b>Título</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Ay, ay, ay que desfallezco...")	216	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Candor de luz eterna...")	217	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Dulce amor de mi vida...")	218	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Hoy el amor divino...")	219	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Se glorien los mundanos...")	167	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Se gocen los panderos...")	220	Obra no encontrada
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Veneremos con firmeza...")	221	Obra transcrita
Villancico y baile al Santísimo, "Hay el amor...", soprano solo	222	Obra localizada; no disponible
Villancicos a San Pedro de Osma a cuatro voces con pequeña orquesta (3) (Catedral de Osma)	53	Obra no encontrada
Villancicos de Navidad a cuatro voces con pequeña orquesta (18) (Catedral de Osma)	54	Obra no encontrada
Villancicos de Reyes a cuatro voces con pequeña orquesta (2) (Catedral de Osma)	55	Obra no encontrada
Vísperas a ocho con orquesta	445	Obra transcrita
Vísperas de Santos, a ocho voces con orquesta	659	Obra localizada; no disponible

# **Inventario preliminar de la obra musical de Hilarión Eslava —Óperas**

## *Il Solitario*

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Ah schiudi il ciglio, romanza del tercer acto, voz y piano	128/1	Obra transcrita
Ah se morir di pena, aria del segundo acto, voz y piano	128/2	Obra transcrita
Aria de tiple del segundo acto, arreglo para piano solo	128/3	Pendiente transcripción
Coro de guerreros y pastoras del segundo acto ("Pastorela Nº3")	128/4	Obra transcrita
Coro de guerreros y pastoras del segundo acto, arreglo para piano solo	128/5	Obra transcrita
Coro de las palmadas, bailete del segundo acto, arreglo para piano solo	128/6	Obra transcrita
Coro y dueto de tenores del primer acto, arreglo para piano solo	128/7	Obra transcrita
Cuarteto del primer acto, arreglo para piano solo	128/8	Obra transcrita
Di mia vita, cavatina del primer acto, voz y piano	128/9	Obra transcrita
Marcha Militar del primer acto, arreglo para piano solo	128/10	Obra transcrita
Sinfonía (obertura), orquesta	128/11	Obra transcrita
Io perdeti la mia pace, arreglo para tenor o barítono y piano (fragmento)	128/12	Obra transcrita
Tanda de rigodones, piano solo	128/13	Obra transcrita
Ah se morir di pena, aria del segundo acto, voz y orquesta	128/14	Obra transcrita
Di mia vita, cavatina del primer acto, voz	128/15	Obra transcrita
Libreto (en español - Pamplona; en italiano y castellano - Cádiz)	128/50	NA



### *La Tregua di Ptolemaide*

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Dueto de tiples en el segundo acto, voz y piano	130/1	Obra transcrita
Terceto del primer acto, para piano	130/2	Obra transcrita
Final del primer acto, para piano	130/3	Obra transcrita
Aria de tenor en la introducción de la ópera, para piano	130/4	Pendiente transcripción
Introducción y gran aire marcial, para gran orquesta	130/5	Obra transcrita
Sinfonía (obertura), orquesta	130/6	Obra transcrita
Sorga l'alba, cavatina de tiple del primer acto, voz y piano	130/7	Obra transcrita
Aria y dueto en el tercer acto, voz y piano	130/8	Obra transcrita
Sorga l'alba, cavatina de tiple del primer acto, voz	130/9	Obra transcrita
Duo de tiples, para voz y orquesta	130/10	Obra transcrita
Sinfonía (obertura), piano	130/11	Localizada
Innocente tortorella, canzoneta de tiple, para voz y piano	130/12	Obra transcrita
Libreto (en italiano y traducción al castellano)	130/50	NA

### *Pietro il Crudele*

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Condición</b>
Escena primera, coro del tercer acto, para piano	132/1	Obra transcrita
Mi fu guida, cavatina de tiple del primer acto, voz y piano	132/2	Obra transcrita
Libreto (en italiano y traducción al castellano)	132/3	NA



## **ANEXO C**

**Profesorado numerario del Real Conservatorio /  
Escuela Nacional de Música de Madrid (1832-1874)**



## Anexo C

### Profesorado numerario activo del Real Conservatorio de Música y Declamación / Escuela Nacional de Música (1832-1874) (Pág. 1 de 5)

	<b>1832 [A1]-[A4]</b>	<b>1853 [A5]</b>	<b>1858-1860 [A6][A7]</b>	<b>1863 [A8]</b>	<b>1867 [A9][A10]</b>	<b>Dic. 1868 [A11]</b>	<b>1874 [A12]</b>
Protectora	M <sup>a</sup> Cristina de Borbón	M <sup>a</sup> Cristina de Borbón					
Viceprotector	Francesco Piermarini	Juan Martínez Almagro					
Director			Ventura de la Vega	Ventura de la Vega	Julián Romea	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta
Directora	Clelia Piermarini						
Subdirectora	María Teresa Lafont						
Administrador	Francisco Minguella						
Secretario	Wenceslao Muñoz	Rafael Hernando	Rafael Hernando	Rafael Hernando	Justo Moré	Manuel de la Mata	Manuel de la Mata
Composición, contrapunto y armonía	Ramón Carnicer						
Composición		Ramón Carnicer	Hilarión Eslava	Hilarión Eslava	Hilarión Eslava	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta
			Emilio Arrieta	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta		
Armonía			Francisco de Asís Gil	Francisco de Asís Gil	Rafael Hernando	Hilarión Eslava	Rafael Hernando
			Rafael Hernando	Rafael Hernando	Miguel Galiana		Miguel Galiana
					José Aranguren		
Piano y acompañamiento	Pedro Albéniz	Pedro Albéniz					

Profesorado numerario activo del Real Conservatorio de Música y  
Declamación / Escuela Nacional de Música (1832-1874) (Pág. 2 de 5)

	1832 [A1]-[A4]	1853 [A5]	1858-1860 [A6][A7]	1863 [A8]	1867 [A9][A10]	Dic. 1868 [A11]	1874 [A12]
Piano			Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal
			José Miró	José Miró	José Miró	Dámaso Zabalza	Dámaso Zabalza
					Eduardo Compta		Eduardo Compta
Acompañamiento			Antonio Aguado	Antonio Aguado	Antonio Aguado		
Órgano			Román Jimeno	Román Jimeno	Román Jimeno		
Enseñanza vocal e instrumental de conjunto				Francisco Frontera	Justo Moré		
Canto		Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	José Inzenga	José Inzenga
		Francisco Frontera	Francisco Frontera	José Inzenga	José Inzenga		Mariano Martín
		Ángel Inzenga	José Inzenga	Mariano Martín	Mariano Martín		Lázaro Puig
			Mariano Martín	Lázaro Puig	Lázaro Puig		
			Lázaro Puig				
Solfeo	Baltasar Saldoni	Sebastián Iradier	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil
		Juan Gil	Juan Pablo Hijosa	Juan Pablo Hijosa	Juan Pablo Hijosa	Justo Moré	Justo Moré
		Juan Pablo Hijosa	Juan Castellano	Feliciano Ajero	Feliciano Ajero		José Pinilla
			Encarnación Lama	Encarnación Lama	Encarnación Lama		Encarnación Lama
			Joaquín Espín y Guillén	Joaquín Espín y Guillén	Joaquín Espín y Guillén		
					José Pinilla		

Profesorado numerario activo del Real Conservatorio de Música y  
Declamación / Escuela Nacional de Música (1832-1874) (Pág. 3 de 5)

	<b>1832 [A1]-[A4]</b>	<b>1853 [A5]</b>	<b>1858-1860 [A6][A7]</b>	<b>1863 [A8]</b>	<b>1867 [A9][A10]</b>	<b>Dic. 1868 [A11]</b>	<b>1874 [A12]</b>
Violín y viola	Pedro Escudero	Juan Díez	Juan Díez	Juan Díez	Juan Díez		Jesús Monasterio
			Jesús Monasterio	Jesús Monasterio	Jesús Monasterio		
Violoncello	Juan Antonio Rivas	Julián Aguirre	Julián Aguirre	Julián Aguirre	Julián Aguirre		Víctor Mirecki
Violín y violoncello						Jesús Monasterio	
Contrabajo	José Venancio López	José Puig	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz
Arpa	Celeste Boucher Josefa Jardín		Teresa Roaldés	Teresa Roaldés	Teresa Roaldés		Teresa Roaldés
Flauta		Magín Jardín	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento
Flauta, octavino y clarinete	Magín Jardín						
Oboe y corno inglés	Pedro Broca	José Álvarez	Carlos Grassi	Carlos Grassi	Carlos Grassi		Carlos Grassi
Oboe y clarinete						Antonio Romero	
Clarinete	Magín Jardín	Antonio Romero	Antonio Romero	Antonio Romero	Antonio Romero		Antonio Romero
Fagot	Manuel Silvestre	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Manuel Rodríguez
Trompa	José de Juan Martínez	José de Juan Martínez	Jose Sagristá	Jose Sagristá	Jose Sagristá		
Trombón y fígle	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca		
Clarín y clarín de llaves	José de Juan Martínez						
Cornetín de pistón			José de Juan Martínez	José de Juan Martínez	José de Juan Martínez		
Estilo de canto y declamación	Francesco Piermarini						

Profesorado numerario activo del Real Conservatorio de Música y  
Declamación / Escuela Nacional de Música (1832-1874) (Pág. 4 de 5)

	1832 [A1]-[A4]	1853 [A5]	1858-1860 [A6][A7]	1863 [A8]	1867 [A9][A10]	Dic. 1868 [A11]	1874 [A12]
Declamación		José García Luna	José García Luna	José García Luna	Julián Romea		Florencio Romea
			Julián Romea	Julián Romea	Joaquín Arjona		Matilde Díez
Declamación lírica					Tirso Obregón		
Canto y declamación lírica							Giorgio Ronconi
Baile	Andrea Beluzzi						
Lengua castellana	Wenceslao Muñoz						
	Robustiano Yusta						
Idioma italiano	Manuel Pieri	Agustín Oliva	(Vacante)	(Vacante)	Manuel Bayona		
Geografía e historia	Wenceslao Muñoz						
Historia y lit. de la música			Eduardo V. de Medrano				
Religión	Robustiano Yusta						
Rector espiritual	Robustiano Yusta						
Capellán	(Desconocido)						
Facultativo médico	Luis Gomer						
Cirujano	Juan Iglesias						
Total Numerarios	28	22	37	36	40	15	27



## Profesorado numerario activo del Real Conservatorio de Música y Declamación / Escuela Nacional de Música (1832-1874) (Pág. 5 de 5)

### **Referencias**

- [A1] *Reglamento interior aprobado por el Rey F. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, Imprenta Real [1831]
- [A2] Robledo Estaire, Luis, "La creación del Conservatorio de Madrid", *Revista de Musicología*, Vol. 24, No. 1/2 (Enero - Diciembre 2001), págs. 189-238
- [A3] "Real Conservatorio de Música", en *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 365, Madrid, 10 de noviembre de 1830, pág. 3
- [A4] Lafourcade Señoret, Octavio, "Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2009]
- [A5] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1853*, Imprenta Nacional, Madrid [1853], págs. 443-444
- [A6] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1858*, Imprenta Nacional, Madrid [1858], págs. 543-544
- [A7] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1860*, Imprenta Nacional, Madrid [1860], págs. 560-561
- [A8] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1863*, Imprenta Nacional, Madrid [1863], págs. 561-562
- [A9] *Anuario de la instrucción pública para el año académico de 1867 á 1868*, Imprenta del Colegio de sordo-mudos y de ciegos, Madrid [1868], págs. 192-193
- [A10] *Almanaque musical de 1868*, editado por Luis Obiols, Año I, Casa Editorial Andres Vidal, Barcelona [1868], pág. 81
- [A11] Encina Cortizo, María, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, colección "Música Hispana Textos. Biografías", publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1998]
- [A12] *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición internacional de Filadelfia*, Imprenta de J. Antonio García, Madrid [1876], págs. xvii-xviii



# Índice General

## Notas del Autor

<b>I. Orígenes</b> .....	1
Burlada .....	1
Pamplona y su Catedral .....	2
La familia Eslava-Elizondo .....	3
El joven Hilarión .....	5
Años de guerra y de desarrollo musical .....	7
<b>II. Primeros pasos</b> .....	19
La música en el primer tercio del siglo XIX .....	19
El Burgo de Osma .....	20
Primer Magisterio de Capilla .....	21
Buscando otros destinos: El Magisterio de Sevilla	25
La Real Capilla de Palacio en Madrid .....	28
... y de nuevo, Sevilla .....	33
<b>III. La fortuna ayuda a los audaces</b> .....	41
Sevilla .....	42
La Catedral .....	44
Los Seises .....	47
La Semana Santa en la catedral de Sevilla .....	51
Los tres primeros años en Sevilla (1832-1834) .....	57
<b>IV. Triunfos y tribulaciones</b> .....	79
España en la Regencia (1833-1843) .....	79
Años de desarrollo y privaciones en el Magisterio de Sevilla .....	82
<b>V. Delirios de juventud</b> .....	101
La escena musical y la ópera italiana en España en las primeras décadas del siglo XIX .....	101
La ópera en Sevilla y Cádiz .....	103
Eslava se lanza a la ópera: <i>Perché no?</i> .....	108
<i>Il solitario del monte selvaggio</i> (1841) .....	112
Mientras tanto... ..	122
<i>La Tregua di Ptolemaide</i> (1842) .....	124
<i>Pietro il Crudele</i> (1843) .....	136
El fin de un sueño .....	141

<b>VI. Un giro inesperado .....</b>	<b>165</b>
Nuevas oposiciones al magisterio de la Real Capilla .....	165
Una clave: Los testamentos de Eslava .....	171
La familia Rufín .....	173
Encajando las piezas .....	179
Unas palabras sobre la controvertida cuestión del celibato eclesiástico .....	183
<b>VII. Un nuevo comienzo .....</b>	<b>197</b>
Madrid, villa y corte .....	197
El Palacio Real .....	198
La España isabelina entre 1845 y 1851 .....	200
Abriendo camino (1844-1845) .....	202
Una transición en la Real Capilla de Música .....	207
El debate sobre una ópera nacional española .....	213
Eslava y <i>La España Musical</i> .....	222
<b>VIII. En la plenitud musical .....</b>	<b>247</b>
Infatigable maestro .....	247
El extraordinario legado musical de Hilarión Eslava en Santiago de Chile (1850-1853) .....	251
La <i>Lira Sacro-Hispana</i> (1852-1860) .....	263
La gira europea de Eslava (1852) .....	273
El <i>Museo Orgánico Español</i> .....	277
<b>IX. Maestro de maestros .....</b>	<b>295</b>
Revolución y más de lo mismo: España entre 1851 y 1863 .....	295
Eslava y la renovación de la formación musical en el Conservatorio de Madrid .....	300
Eslava, editor y crítico: <i>La Gaceta Musical de     Madrid</i> (1855-1856) .....	315
Las polémicas de la <i>Gaceta Musical</i> : Mariano de Prellezo .....	324
La polémica con Mariano Soriano Fuertes .....	329
La <i>Gaceta Musical de Madrid</i> en 1856 .....	336
<b>X. Hacia una cultura musical en España .....</b>	<b>347</b>
El piano en la apertura a la música de concierto en España (1855-56) .....	347
Un nuevo modelo de asociacionismo musical: La <i>Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i> ....	351
La <i>Escuela de Composición</i> .....	356
El magisterio de Hilarión Eslava en la Real Capilla de Música .....	363
Una apertura hacia la música de concierto en España: Los <i>Conciertos Sacros</i> de 1859 .....	368

La música de concierto en Madrid entre 1860 y 1870 .....	376
Hacia una educación musical popular: El <i>orfeonismo</i> .....	392
Más que un maestro .....	398
<b>XI. Los años finales</b> .....	433
España en crisis: La Revolución de 1868, la Primera República y la Restauración Borbónica ...	433
Eslava y la reestructuración del Conservatorio ....	446
<i>Magister dixit</i> .....	461
Enfermedad y retorno a Sevilla .....	476
La ópera nacional: Punto y seguido .....	483
Se apaga una vida .....	493
<b>XII. Eslava después de Eslava</b> .....	533
La obra y la figura de Hilarión Eslava en el panorama musical hasta comienzos del siglo XX	534
La tradición musical en la Iglesia hasta el siglo XIX .....	551
La música sacra en el siglo de las revoluciones ...	558
¿Renovación o involución? El <i>Motu Proprio</i> papal de 1903 .....	565
Las primeras andanadas: Luis Villalba, Felipe Pedrell y Nemesio Otaño .....	584
El caso del <i>Miserere</i> de Eslava en Sevilla y la aplicación del <i>Motu Proprio</i> (1903-1910) .....	596
Más polémicas (1910-1912) .....	611
La prohibición del <i>Miserere</i> de Eslava en Sevilla (1945) .....	621
Hilarión Eslava: Presente y futuro .....	644
<b>Fuentes documentales y bibliografía</b> .....	R-1
<b>Anexo A</b> -Cronología de acontecimientos significativos durante la vida de Hilarión Eslava (1807-1878) .....	A-1
<b>Anexo B</b> -Inventario provisional de la obra de Hilarión Eslava .....	B-1
<b>Anexo C</b> -Profesorado numerario del Real Conservatorio / Escuela Nacional de Música de Madrid (1832-1874) .....	C-1



## ***With ringing songs:***

**The music, the life and the Spain of Hilarión Eslava**



**Antonio Rufín Aguilar**

**(Translated from the Spanish original by the author)**









*To my wife Becky, tireless companion  
in our long journey.*



Hallelujah!  
Praise God in the holy temple;  
give praise in the firmament of heaven.  
Praise God who is mighty in deed;  
give praise for God's excellent greatness.  
Praise God with the blast of the ram's-horn;  
give praise with lyre and harp.  
Praise God with timbrel and dance;  
give praise with strings and pipe.  
Praise God with resounding cymbals;  
give praise with loud-clanging cymbals.  
Let everything that has breath praise the Lord.  
Hallelujah!

*(Psalm 150)\**

---

\* Source: *Book of Common Worship*, prepared by the Theology and Worship Ministry Unit for the Presbyterian Church (U.S.A.) and the Cumberland Presbyterian Church, Westminster / John Knox Press, Louisville, Kentucky, USA [1993], pp. 782-783.



## AUTHOR'S NOTES

"With ringing songs,  
with music mild,  
the forever Pure Virgin  
let our voices praise"

With these devout words of an unknown poet begins one of the most beautiful *Villancicos y Bailes de Seises* composed by Hilarión Eslava for the Feast of the Immaculate Conception of Blessed Mary. Eslava's *villancicos*, favorite works of this great master composed during his appointment at the Cathedral of Sevilla (1832-1844), evoke his deep love of music and his abiding religious faith. They also reflect the ineffable sentimental connection of Eslava's Navarrese heart with a city of Sevilla that made him its own.

Hilarión Eslava (1807-1878) was a priest, musician, composer, pedagogue, musicologist, writer, editor, activist, wise and extraordinarily sensitive human being, and without a doubt, one of the most influential and emblematic figures of 19<sup>th</sup> century Spanish music and culture. This biography is part of an ambitious and as-yet unfinished work of research, recovery and dissemination of Eslava and his legacy begun more than a decade ago, but with greater intensity and focus since 2019. To my wife Rebecca (Becky), to whom this book is dedicated, I owe her faith in this idea and in me, and the perseverance and the invaluable musical talent that she has so generously and capably contributed to this project.

My main motivation in writing this biography has been a desire to help make Hilarión Eslava better known to my family, who for so long have been hearing about this likely ancestor of theirs (quite certainly my paternal great-great-grandfather), especially during the last five years that Becky and I have been working on this project. My greatest other desire would be to reach a wide audience interested in the history and music of Eslava and his Age, not just professionals or academicians with an acquired in-depth knowledge of music or Spanish history, but people like the hundreds in Spain and beyond the country's borders who have been regularly exploring our website *hilarioneslava.org*,

or those who may still recall learning how to read music with Eslava's *Método de Solfeo*, or perhaps folks who might wonder who was that Maestro Hilarión Eslava who lent his name to the street where they live or the author of the *Salve* or the *Miserere* that is sung in their town's special festivities every year. Not only as a leading figure in the little-known history of 19<sup>th</sup> century Spain, but even on a personal level, Hilarión's humanity and legacy might, I hope, be of interest to a general audience. To me, this is also a matter of overdue justice toward a towering cultural figure who has not always been treated fairly or objectively by his peers and by history, especially in his own country.

Though this may at first look like another academic report, filled with detailed annotations and references, this biography is not meant to be a dissertation or a rigorous monograph; it is instead a descriptive account that combines facts and opinions supported to the greatest extent possible by a foundation of solid data, my own research, and the research of specialists more qualified than myself. For the more learned readers, the digressions on the History of Spain and music history will undoubtedly feel somewhat tedious; to them I beg for their indulgence; my purpose in including that information is to inform a wider audience that may not possess such knowledge. As an illustrative anecdote, I will mention that as a young student in Spain, in a bygone era, in history classes, lesson plans always seemed to come to an abrupt stop around the beginning of the 18<sup>th</sup> century, leaving the following two centuries to be explored, if at all, only with the lightest superficiality. Lack of time and subjects that were still then controversial, I suppose. Nor were music studies or musical culture widely offered in schools. I fear that circumstances may not have changed much since then. The extensive notes and bibliography provided here are solely meant to add the rigor appropriate to support my findings, and to stimulate in my readers the search for more information.

Another objective of this biography is to update and build on the excellent monograph on Hilarión Eslava edited by José Luis Ansorena and published by the MUSIKASTE-ERESBIL team (Rentería / Erreñterria, Spain) in 1978, in



commemoration of the first centenary of the Maestro's death. The contribution of new data and first-hand references here have been possible thanks to the recent and rather extraordinary proliferation of digital records and the relative ease of access to online resources provided by institutions such as the Biblioteca Nacional de España (National Library of Spain), Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Spain's Virtual Library of Historical Press), ERESBIL, the Centro de Documentación Musical de Andalucía, Madrid's Archivo General de Palacio (General Palace Archive), the Archivo Real y General de Navarra, the Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid (an institution dedicated to musical sciences within Madrid's Universidad Complutense), the Biblioteca de Catalunya, the Biblioteca Digital de Castilla y León, the Bibliothèque nationale de France, Sevilla's Institución Colombina, the public library networks of Madrid and Andalucía, the Hemeroteca (Media library) del Ayuntamiento de Sevilla, Academia.edu, Google, HathiTrust Digital Library, numerous universities and countless other organizations, to whom I am deeply grateful.

In conclusion, and on a personal note, I would also like to dedicate an affectionate tribute to so many people who have encouraged Becky and me in this project, among them our sons Marc, Carlos and David, my parents and siblings, my Madrid cousins: Adela Sanz, Pedro Gómez, and Enrique Carreras and his family, as well as Mark Barnés, Anai Telletxea, María Victoria Vidaurre, José Manuel Delgado, Francisco José and Adriana Senra, Reynaldo Fernández Manzano, Beatriz García Álvarez de la Villa, Jesús Echeverría, Carlos Gorricho, Carmen Pizarro, Alejandro Vera, Glòria Ballús, María Gembero, the late Antonio Gallego and other individuals whose names, if I am failing to recall, is due to my poor memory, and not for lack of gratitude. The steady support has been, and continues to be, for Becky and me, one of our greatest rewards.

Antonio Carlos Rufín  
Seattle, U.S.A., September 19, 2024



## I. ORIGINS

Miguel Hilarión Eslava y Elizondo was born at three o'clock in the afternoon of October 21, 1807, feast of Saint Hilarion the Anchorite in the Catholic calendar of saints' days, in the town of Burlada / Burlata<sup>1</sup>. He was baptized the following day in the village parish church of San Juan Bautista. His parents were José (or Josef) Joaquín Eslava Beroiz (1774-1840), a native of Cemboráin (Navarra / Nafarroa) and María Manuela Elizondo Istúriz (1782-1834), from Burlada. The birth took place in the Elizondo family home, known as *Benitorena*, in Basque, "the house of Benito", a name related to Hilarión's maternal great-great-grandfather, Juan Benito de Istúriz. The parents and grandparents were all originally from towns near Pamplona / Iruña, the capital and largest city of the then Kingdom of Navarra, today known as the Comunidad Foral de Navarra / Nafarroako Foru Komunitatea [1][2][3].

### Burlada

In 1807, Burlada was a small agricultural community along the Arga River, located less than 4 km (2.5 miles) by foot from Pamplona's Gate of San Nicolás [4]. In 1807, Burlada would have had roughly 230 to 280 inhabitants, based on the census of 1847 (which counted 285 inhabitants [1]) and of 1787 (at 228 inhabitants [5]). This is a striking contrast with the 19,723 residents tallied in 2021, a figure that places Burlada as the fifth largest Navarrese municipality by population [6]. Administratively, at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, Burlada belonged to the *merindad*<sup>2</sup> of Sangüesa and the municipality of Valle de Egüés. Today, Burlada is its own municipality.

Burlada first appears in historical annals in the year 1097, named *Bruslata* or *Buruslata* in Latin, subsequently becoming *Bruslada* and receiving its present name in the 15<sup>th</sup> century. Since the 12<sup>th</sup> century, Burlada has been part of the so-called

---

<sup>1</sup> Throughout this book, the first mention of non-Castilian Spanish place names or toponyms is cited, as appropriate, using the format Castilian toponym / local toponym, e.g., Burlada (*Castilian*) / Burlata (*Basque*). In general, Castilian Spanish toponyms are spelled here in the original Spanish, e.g., Sevilla, as opposed to the English equivalent, *Seville*.

<sup>2</sup> Term used in Navarra to denote local district or demarcation.

*Camino Francés* (or *Camino Navarro*, more properly speaking) of the *Camino de Santiago*, the busiest pilgrimage route to Santiago de Compostela. In the 14<sup>th</sup> century, the Navarrese king Carlos III the Noble built a summer residence for the royal family in Burlada, at the site where, in 1407, his first granddaughter, the Infanta Leonor de Borbón y Evreux [6], future Duchess of Nemours and Countess of La Marche and Castres in France, was born. Unfortunately, the remnants of the small Gothic palace and its attached Romanesque church where the newborn Hilarión was baptized were thoughtlessly demolished in 1966 during the process of urban expansion of Burlada.

During the Spanish War of Independence (1808-1814) waged against Napoleon's occupation of the country, and already in Hilarión's lifetime, the small town of Burlada would have witnessed the French troops marching towards Pamplona in 1807 and, in 1813, the siege of Pamplona by the Spanish army, as well as, soon thereafter, the nearby Battle of Sorauren, one of the most important encounters of the Battle of the Pyrenees. In that campaign, the Anglo-Spanish-Portuguese troops led by the Duke of Wellington decisively defeated the Napoleonic army commanded by Marshal Soult.

### Pamplona and its Cathedral

The origins of Pamplona date back to prehistoric times. The first documented references to the city can be traced to around 75 BCE (Before the Common Era) when the existing Vascon settlement<sup>3</sup> on the banks of the Arga river was converted by decree of the Roman general Cnaeus Pompeius Magnus into a Roman-Vascon city, renamed Pompælo. After the fall of the Roman Empire in the 5<sup>th</sup> century CE (Common Era), Pamplona was occupied by the Visigoths, one of the Germanic tribes that settled in the earlier Roman Hispania. In 718 CE, only seven years after the beginning of the Muslim invasion of Spain, Pamplona fell into the hands of the invaders. Pamplona and the upper Ebro River valley remained

---

<sup>3</sup> The Vascons (or *Vascones* in Spanish) were a pre-Roman ethnic group that had settled the region spanning from the Ebro River, in what are today the Communities of Navarra and La Rioja, to the Western Pyrenees, reaching the current Aragonese province of Zaragoza in the east.

for the next 100 years as feudal estates, suzerainties of the emirs of Córdoba and their allies, while under pressure from the Franks, led during part of this period by the emperor Charlemagne (747-814). The so-called Kingdom of Pamplona was formed in the 9<sup>th</sup> century, becoming shortly afterwards the Kingdom of Navarra, linked by close family ties to the kingdoms of Aragón and Castilla, and with its capital in Pamplona. Internal conflicts gradually weakened the Kingdom of Navarra, until it lost its independence at the beginning of the 16<sup>th</sup> century and became one of the constituent kingdoms of the Crown of Castilla. During the next two centuries, Pamplona established itself as a relatively prosperous regional capital, with a population engaged in agriculture and livestock, crafts and a small but growing industry. Napoleonic troops occupied Pamplona between 1808 and 1813, making it one of their main garrisons in the Iberian Peninsula [7]. According to the so-called Floridablanca Census<sup>4</sup>, its population towards the end of the 18<sup>th</sup> century was around 14,000 inhabitants. In 2021 it had about 203,000 residents, ranking 29<sup>th</sup> among Spanish cities [8].

Pamplona became a bishopric at the time of the Visigoths, but the first specific information about the establishment of an episcopal see in the city dates from the 10<sup>th</sup> century. The first Romanesque cathedral was consecrated in 1127. Wars and deterioration led to the demolition of the original Romanesque temple and the construction of the present Gothic cathedral between 1286 and 1501, under the patronage of Santa María de la Asunción. The cloister, completed in 1356, is considered one of the most beautiful examples of European Gothic architecture. The façade of the cathedral dates from the early 18<sup>th</sup> century [7].

### The Eslava-Elizondo family

Hilarión's family surnames have their origin in the names of the old rural villages of Navarra from which their ancestors

---

<sup>4</sup> The Floridablanca Census was a national-level demographic census conducted in Spain between 1785 and 1787 [5]. It was the first Spanish census to use modern statistical techniques and was directed by the Count of Floridablanca, First Secretary of State of king Carlos III of Spain.

came from. In the case of Eslava, there is the added interesting circumstance of the two variant spellings of the surname *Eslava*: the Castilian or "Romanized" version, and *Eslaba*, its corresponding (and probably original) Basque spelling. The Eslava-Elizondo family, all probably *euskaldunak* (native Basque speakers), must have preferred to use *Eslaba*, judging by the fact that, in documents and manuscript scores, the Maestro often signed his surname *Eslaba* until he was almost 40 years old [1][9]. Curiously, and apparently from a very young age, he also stopped using his first name (Miguel) in favor of the more unusual *Ilarión*, *Ylarión* or (finally) *Hilarión*.

Hilarión Eslava's family could be considered typical of the rural Navarra of his time, of modest but sufficient means and dedicated to farming on their own land near the river Arga, next to the villages of Burlada and Villava / Atarrabia. The Elizondo family seems to have contributed most of the family's wealth, and it was in their house, Benitorena, one of the estates they owned, where the Eslava-Elizondo family settled definitively [1][2]. Years later, with the passage of time, Benitorena's condition greatly deteriorated and finally had to be demolished in the 1980s. Today, the Escuela de Música Hilarión Eslava, an entity jointly managed by the municipalities of Burlada and Villava, occupies the site of Hilarión's ancestral home, now on San Juan Street in Burlada.

Hilarión had five siblings: one brother and four sisters (only one older than him, Catalina), of whom only three of his sisters grew to adulthood:

Catalina Vicenta (1805-ca.1887)

María Francisca Sotera (1810-1811)

Maria Serafina (1811-?)

Juana Engracia Rita (1819-?)

Francisco Vicente (1822-1830)

The early deaths of María Francisca and Francisco Vicente would not have been unusual in this part of Spain in the first half of the 19<sup>th</sup> century, due to poor sanitation and hygiene conditions, frequent epidemics and lack of proper medical care [10].

Catalina, Serafina and Rita married and left descendants, among them Bonifacio Sanmartín Eslava, Catalina's eldest son, with whom this story will cross paths again later.

### Young Hilarión

Among Eslava's biographers there is some disagreement about the level of education that the young Hilarión would have received in his native Burlada. Although it is unclear whether in his childhood there was a school in Burlada at all [2][3][11][12], it is reasonable to assume that, given the modest but moderately well-off social status of his family and the proximity to Pamplona, Hilarión somehow would have been given at least a basic education (reading, writing — possibly in Spanish, some arithmetic) at a level appropriate to his age and modest social standing. It should be pointed out too that in 1781 the Navarrese *Cortes* (regional parliament) had decreed compulsory schooling, at least in theory, for children ages 5 to 12.

The story of how Eslava's long musical career began is narrated in most of the composer's biographies in variously colorful versions, some apocryphal, others supposedly as told by the composer himself, and often paraphrased [1]-[3], [12]-[22]. Perhaps the most plausible, but no less amusing and endearing version, could be the one told by his biographer José María Esperanza y Sola in his heartfelt tribute to the composer and friend, following Eslava's death in 1878 and published in *La Ilustración Española y Americana* [15]:

"One afternoon, after the daily music services at the Cathedral in Pamplona, the Rector of its *Colegio de Infantes* [*the Cathedral's school for choirboys*] went out to take his daily walk along the banks of the river that flows to the neighboring town of Burlada. His attention was immediately turned to a group of boys who were playing there and, in particular, to one with a grown-up and intelligent look, with whom he immediately struck up a conversation. "What a pity!" said the Rector, turning to a friend who was accompanying him: "this boy would make an excellent choirboy; but here they raise them like savages! I reckon that he doesn't even know how to read!" The boy, having overheard the remark and not very happy about it, to put it mildly, and anxious to rectify it,

hastened with his riposte, "Sir; I can read and write, and count." The good Rector smiled, and immediately asked him to sing something; to which the boy, without flinching, began to sing a *jota* with a refrain so risqué that it could make any listener turn the deepest shade of red. The chaplain's honest ears did not allow the boy to finish it; rather, interrupting him, he asked him if he would like to be a choirboy in the Cathedral, a question that was immediately answered in the affirmative with great joy by the young singer. However, the boy's parents, who were counting on him as the heir of their modest but honorable fortune, were of a different opinion, and the chaplain returned to Pamplona, leaving the poor boy in the greatest affliction and dismay.

A short time later, the continuing lack of choirboys in the cathedral led Don Mateo Jiménez (as that was the name of the Rector) back to Burlada. He went to the school, where he asked some of the boys to sing. Having lost hope of seeing the purpose of his trip realized, and just as he was about to leave, he suddenly remembered the young protagonist of the scene by the river. He asked the teacher to send him in. Upon being called, the boy, jumping up and down in a way that would make the best gymnast jealous, rushed to the chaplain's presence. Don Mateo made him sing the scale, and the boy did it with such fervor that, lending action to the voice, as he himself has told us, would mechanically pull up his pants with every rising note, finding himself with his pants pulled all the way up almost to his waist when the last ascending note was finally intonated. Thus, it was decided that he would be admitted to the Colegio de Infantes, after his father's permission was secured by dint of entreaties and supplications by Don Mateo. It wasn't long before the parents had the satisfaction of seeing the Rector inscribe in the book of choirboys the name of Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, born in Burlada on October 21, 1807."

Hilarión was only 8 years old at the time. It is interesting that in this colorful and probably a little exaggerated account, there is a school in Burlada, but what is most significant and certainly rings true, is the talent, enthusiasm and ambition



displayed by the very young Eslava, which were to be perennial facets of his personality. For Hilarión, this was the opportunity that most decisively opened the door to a musical education that in the Spain of his time would have been impossible for him to acquire otherwise. For his parents, who had no other male heirs, the decision would not have been an easy one.

Presumably, after the war and the terrible siege that the city suffered in 1813, the Cathedral of Pamplona (formally named *Catedral Metropolitana de Santa María de la Asunción*, or *Santa María la Real*) would have begun a process of recovery that would have included once again supplying the *Colegio de Infantes* with boy choristers. The acting Rector at that time, as Esperanza y Sola mentions in his account, was the canon Chaplain Musician and *bajonista*<sup>5</sup> Mateo Jiménez († ca. 1821). In 1816, the same year that Hilarión Eslava entered the *Colegio de Infantes*, its Cabildo<sup>6</sup> decided to put Julián Prieto (1765-1844) provisionally in charge of the Cathedral's Chapel of Music. Prieto was a Master Tenor Musician, a title he kept after his new appointment, as he was not entitled to officially serve as Master of the Chapel, not being an ordained priest [1].

During his early years of musical training, Eslava had Mateo Jiménez as his solfège teacher and learned piano and organ with Julián Prieto. He excelled as a creative and gifted student. Hilarión also began his studies of harmony and composition with Prieto. In gratitude, many years later, Eslava included compositions from this distinguished musician in his great musicological treatise, the *Lira Sacro-Hispana*. In Pamplona, the young Eslava began his humanities

---

<sup>5</sup> *Bajonistas* were, along with the organists, the most important instrument players in a church chapel of music and were usually members of its paid staff. Their instrument was the *bajón* (= dulcian, a double-reed woodwind, predecessor of the bassoon), whose primary function was to reinforce the bass voices in the choir.

<sup>6</sup> From the Latin *capitulum* or *capitellum*, Spanish term for Cathedral Chapter, the cathedral's governing body, consisting of certain elected priestly members whose main task is to assist the bishop in his administrative duties.

studies under the tutelage of Victor Salinas, a professor at the local Seminary College.

At the early age of 12, Hilarión was already writing music, including, supposedly, a complete Mass [11][18].

### Years of war and musical development

Important events in Spain and locally in Navarra, caused the young musician's studies to be abruptly interrupted in 1823, when Hilarión was 15 years old.

A little historical context first: After the defeat of Napoleon in Spain in 1814, king Fernando VII, who had been kept in a relatively comfortable captivity in France since 1808, finally returned to his country. Within weeks of his entry into Spain and without waiting for his return to Madrid, the king declared null and void all the decrees promulgated by the 1812 *Cortes de Cádiz*<sup>7</sup>. For the next six years, during the so-called *Sexenio Absolutista*, Fernando VII ruled as an autocrat over a nation whose economy remained mired in poverty and political instability. Culminating numerous coup attempts, the army finally rose up successfully in 1820 and forced the king to swear an oath to the Constitution. The chaotic *Trienio Liberal* (1820-1823) that followed this political turnaround was not supported by the people or by the powerful Spanish Church and was actively subverted by the king, who succeeded in 1823 in getting Louis XVIII, the newly proclaimed king of France, to send an expeditionary army to Spain, "The One Hundred Thousand Sons of Saint Louis," with the connivance of Austria, Prussia and Russia. After a quick and victorious campaign, the French troops reinstated absolutist rule in Spain. During the following 10 years,

---

<sup>7</sup> Following the French invasion and occupation of peninsular Spain during the Napoleonic Wars, and the abdication of king Fernando VII and his father Carlos IV, a special parliament was convened in 1810 in the southern city of Cádiz, claiming to be sole legitimate representative of Spanish sovereignty. With delegates from the Spanish mainland and from all its possessions, the *Cortes de Cádiz* were a first (and ultimately failed) attempt to usher in a constitutional monarchy in Spain. *Cortes* = lit., "Courts", in Spain this term can be used to designate a parliamentary institution.

termed the *Década Omniosa* (1823-1833), Fernando VII abolished most of the changes introduced during the *Trienio Liberal*, and the liberal opposition was systematically and mercilessly repressed. This period of despotism and scarce reforms consummated the loss for the Spanish Crown of all its possessions in America, except Puerto Rico and Cuba<sup>8</sup>.

In predominantly Catholic and conservative Navarra, the liberal decrees promulgated by the *Cortes of Cádiz*, which included the abolition of the *Fueros* or ancestral laws of the Kingdom of Navarra, generated widespread public opposition (including among many members of the Eslava clan) to the constitutional reforms [6]. In 1823, retreating Constitutionalist troops took refuge in Pamplona. The city was besieged by the French for five months, finally overcoming the defenders' resistance after heavy bombardments of the city, which caused much damage to the Cathedral. The *Cabildo*, which had anticipated the possibility of an attack on the city, had temporarily discharged almost all its staff and had closed the *Colegio de Infantes* in March 1823, a few weeks before the start of the siege. In October 1823 it reopened its doors [1]. During those months, Hilarión remained in Burlada with his family.

By the time of his reinstatement to the *Colegio* in November 1823, young Eslava's voice had changed. The *Cabildo*, aware of Hilarión's extraordinary talent, decided to employ him as a chapel musician, playing the double bass, violin and cello [1][2]. An anecdote from this period [1][22] recounts that Eslava "(...) one day begged the Cathedral organist to allow him to play the organ. Satisfied with the aptitude of the suppliant, the organist agreed to let young Eslava go up to the organ loft one day, giving an impromptu demonstration to the members of the *Cabildo*, who were unaware of the pupil's abilities. With this, his skill and fame grew, and from then on everyone viewed him as one of those great men who from time to time, rise to make their mark in history". In 1824 Hilarión received his First Tonsure, the first step toward receiving Holy Orders [1].

---

<sup>8</sup> For a detailed account of the history of Spain in this period, see, for example, [23].

Over time, in addition to his duties as a chapel musician, Hilarión gradually transitioned into the roles of composer, substitute organist and tenor, thus becoming an essential component of the Cathedral's Chapel of Music, filling in for an aging staff. It is not surprising, therefore, given his enterprising and self-confident character, that in 1826, at the age of 18, Hilarión sought new opportunities in Pamplona and beyond to advance his career. In January, Julián Prieto had requested his retirement as acting Master of the Chapel, but the *Cabildo* refused the request, thus putting an end to any hope that the young Hilarión might have harbored of becoming a Master of the Chapel at that time. Hilarión then considered the possibility of participating in an *oposición*<sup>9</sup> that had been announced for the post of Organist in the Navarrese town of Falces, or conversely, accepting an invitation to the same post at the Royal Collegiate Church of Santa María de Roncesvalles, in the Navarrese Pyrenees. Perhaps fearing losing one of its greatest musical talents, the *Cabildo* in Pamplona decided in September of that year to raise Hilarión's salary, who, for the time being, remained in his job at the Cathedral [1].

The following year, the *Cabildo* granted the young musician a four-month leave to advance his composition studies under the tutelage of the Master of the Chapel of the Cathedral of Santa María de Calahorra (today in the province of Logroño, autonomous community of La Rioja), Francisco Secanilla. Secanilla (1775-1832) was an organist and composer who at that time enjoyed great prestige in Pamplona. As in the case of Julián Prieto, a grateful Hilarión Eslava years later would include works by Secanilla in his *Lira Sacro Hispana* [1][24].

In March of 1828, emboldened by his own progress in Calahorra, Hilarión made a formal request to Pamplona's

---

<sup>9</sup> In Spain, the *oposición* (pl. *oposiciones*, used interchangeably) is a traditional selection process in which registered candidates compete on an equal footing to fill one or more positions through rigorous testing. The successful candidate or candidates is/are then ranked by a board of experts or censors convened for this purpose. This is a widely established selection system in Spain, especially in the field of public administration and in academia.

*Cabildo* to be granted "the privilege of the appointment to Master of the Chapel, with or without a prior *oposición*", or, if not possible, at least be granted the promise of the post when Julián Prieto retired. The *Cabildo* again turned down his request, offering him in lieu of a promotion a new pay raise, but with the additionally acquired responsibilities of composing under Prieto's direction and of giving organ lessons to the pupils enrolled at the Cathedral school. Disappointed by this decision, Hilarión opted instead to leave Pamplona for good. Only 20 days later, the *Cabildo* granted Hilarión permission to register for the *oposición* to the post of Master of the Chapel of the Cathedral of El Burgo de Osma, in the Castilian province of Soria, providing him with a favorable report of his moral and political conduct. The report also made it possible for Hilarión to apply for the Diaconate (the step prior to the priesthood), which was one of the preconditions for participating in this *oposición* [1].

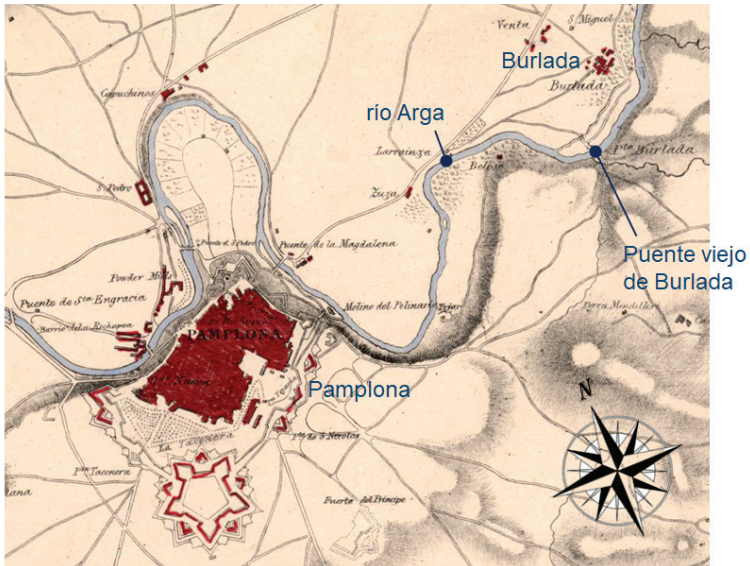




Navarra, Pamplona and Burlada.



The old Church of San Juan Bautista in Burlada [1931]. Photo credit Diputación Foral y Provincial de Navarra. In this church, no longer in existence, Hilarión Eslava received his Baptism. The façade of the Palace of Carlos III of Navarra, also gone, can be seen on the left of the image.



Mapa de referencia: "Battle of Pamplona. Part II. Shewing the Positions on the 29th & 30th July [1813]", Archivo Real y General de Navarra Ref. ES/NA/AGN/13-2/FIG\_CARTOGRAFIA, N.206

Pamplona and Burlada in 1813 during the Spanish War of Independence.



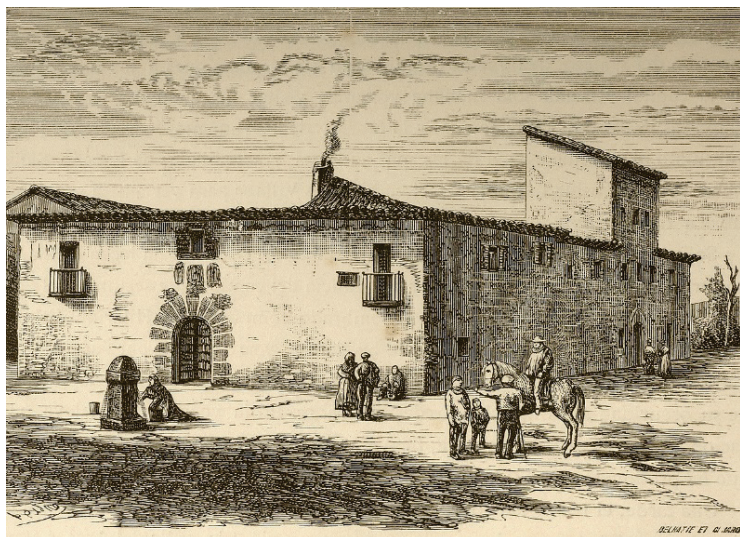
Mapa de referencia: Google Earth, 9 febrero 2022

Aerial view of Pamplona and Burlada in 2022.





Burlada - Puente Viejo. Author's photo, 2021.



*Benitorenna*, Elizondo family home, ca. 1845. Engraving by Belhatte et cie. in Mañé y Flaquer, Juan, *El Oasis — Viaje al país de los fueros*, Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, Barcelona [1878]. Public domain.



Scene from the Battle of the Pyrenees, July 28, 1813, engraving by William Heath (ca. 1795-1840), Fonds Ancely, Bibliothèque de Toulouse, France. Public domain.

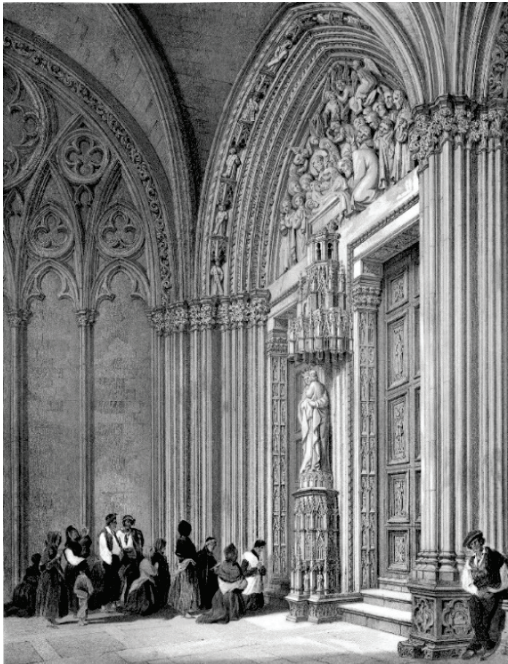
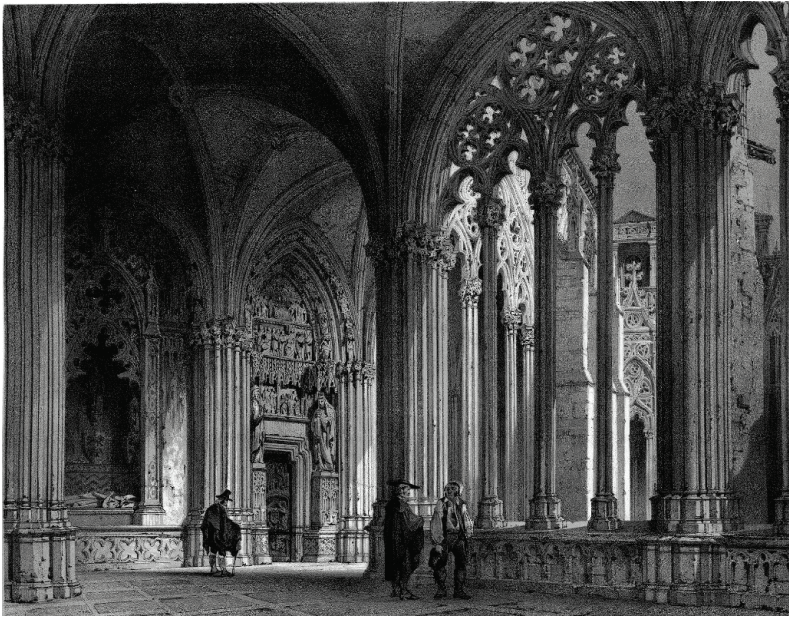


View of Pamplona during the siege of 1823. Illustration by Victor Adam. Museo San Telmo, San Sebastián / Donostia. Public domain.





Portrait of Fernando VII, King of Spain (1814), by Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Public domain.



Images of the cloister of the Cathedral of Pamplona, Engravings by Genaro Pérez de Villa-Amil, in *España Artística y Monumental*, Vol. III, A. Hauser, Paris [1850]. Public domain.



View of Pamplona [ca. 1850], by Didier Petit de Meurville, Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa. Public domain.



## II. FIRST STEPS

### Music in the first third of the 19<sup>th</sup> century

Hilarión Eslava lived at a time of feverish transformation in the history of music, but this transformation did not fully reach Spain until after his death. Thus, seen from today's perspective, Eslava's music may seem stylistically a *transitional* music, straddling the glories of the music of the Spanish Renaissance and Baroque and the development of the symphonic and operatic genres and the birth of musical nationalism that took place in Europe during the 19<sup>th</sup> century and in Spain in the 20<sup>th</sup>. It is perhaps partly for this reason that his music has not received the appreciation it deserves, nor has Eslava been given adequate credit for fostering, as a composer, as an educator, and as a musicologist, a truly Spanish musical tradition with its roots firmly planted in the great legacy of Spanish music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries.

When Eslava was born in 1807, the European musical scene was in many ways a reflection of the tumultuous political life of the continent, daringly revolutionized by Ludwig van Beethoven (1770-1827). As it turns out, just shortly after Eslava's birth, between 1808 and 1809, Beethoven composed and premiered in Vienna his 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> Symphonies and composed his Concerto for piano and orchestra No. 5, "Emperor", the latter premiered in Leipzig in 1811. Notably, however, none of Beethoven's symphonies received a complete public performance in Spain until 1866 (the 7<sup>th</sup> Symphony being the first one performed); the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> a year later, all of them under the auspices of the *Sociedad de Conciertos de Madrid* thanks to its director Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), a collaborator and friend of Hilarión Eslava's [25].

During Hilarión's youth, the Austrian composer Franz Schubert (1797-1828) was also reaching the pinnacle of his musical career, becoming, along with Beethoven, one of the most significant precursors of the music of the Romantic era. His symphonic and chamber works, *lieder*, operas and sacred works were widely enjoyed and had an unquestionable influence on the Central European music of the 19<sup>th</sup> century,

but they too were not heard in Spain until much later. The narrow tastes of the absolutist court of Fernando VII, Spain's political instability and economic misery, and the general lack of interest in the arts at that time were the causes of the relative musical obscurity in which the country would remain mired until the middle of the century. The one notable exception was Italian opera. Between 1810 and 1823, the Italian composer Gioachino Rossini (1792-1868) wrote no less than 34 operas, including his greatest hits, such as *Il Barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri* and *Semiramide*, all of which became an instant success all through Europe. In Spain, the triumphant irruption of Rossini's music, first in Barcelona in 1815 and soon thereafter all over the country, began a dazzling cultural movement that, for the first time, brought a growing and enthusiastic Spanish middle class into opera theaters, along the way influencing the Spanish composers of an entire era, among them, as will be seen later, Eslava himself [22][26].

Not getting much attention in Spain in those years, however, was musical education outside of the purely ecclesiastical realm. After numerous proposals and failed attempts, the first Spanish Conservatory of Music was finally established in 1830 in Madrid — the then-called the Royal Conservatory of Music of María Cristina (in honor of the queen consort and of her patronage) — although it did not begin to function in a more-or-less stable manner until it was moved to the Teatro Real building in 1852 and began to receive the unwavering dedication of influential members of its faculty such as Hilarión Eslava (in his case, between 1854 and 1868) [27]-[29]. In Spain, until then, for a person with a deep artistic vocation such as a young Hilarión, the only available means to acquire a musical education were a barely adequate apprenticeship through the Church or traveling abroad.

### El Burgo de Osma

About 230 km (143 miles) by road southwest of Pamplona, El Burgo de Osma is a small town located in the mountainous Castilian province of Soria, on the banks of the river Ucero, a minor tributary of the river Duero. Since time immemorial, its economy has been based mainly on agriculture and livestock. According to the official census of 1842, in the decade after



Eslava, El Burgo de Osma had about 1,800 inhabitants [30], a number somewhat lower than the census of 1787, which had tallied 2,037 inhabitants [5]. By way of reference, at the beginning of the year 2022, the municipality of El Burgo de Osma-Ciudad de Osma had just over 5,000 inhabitants [31].

Predating the Roman colonization of the Iberian Peninsula, the neighboring towns of Osma and El Burgo de Osma were witnesses to important events in the history of the medieval kingdoms of Castilla and León. The cathedral seat, established in the 12<sup>th</sup> century by the Benedictine friar Pedro de Bourges (ca. 1040-1109, later canonized under the name of San Pedro de Osma) is today the Gothic cathedral, most of it completed in the 15<sup>th</sup> century (the bell tower was built towards the end of the 18<sup>th</sup> century). The Cathedral is dedicated to the Assumption of the Virgin Mary, and together with the Cathedral of Soria today forms the episcopal see of Osma-Soria. In 1808, the town of El Burgo de Osma and its Cathedral were sacked by Napoleon's troops under the command of Marshal Ney. Later, El Burgo de Osma was also affected by the Carlist wars of the 19<sup>th</sup> century.

At the beginning of the 19<sup>th</sup> century, El Burgo de Osma had, in addition to the Cathedral, other important public buildings, including a diocesan seminary and a small university — the former Pontifical and Royal University of Santa Catalina. Founded in 1550, the University had been academically in a state of gradual decline since the second half of the 18<sup>th</sup> century, finally being forced to shut down in 1841. After its closure, the old University was converted into a secondary school and, later, a barracks for the Spanish Civil Guard. Recently rebuilt, the former University building now serves as a luxury hotel and spa [31].

#### A first appointment

On December 4, 1827, the *Cabildo* of El Burgo de Osma's cathedral approved the formal announcement that launched the *oposición* for "a *ración* pertaining to the Mastership of the

Chapel of Music"<sup>10</sup>, a position that at that time had been vacant for almost a year. Three months later, and only a few days after the *Cabildo* in Pamplona had denied Eslava's final request, Hilarión reached out to El Burgo de Osma to inquire about the details of the position being offered and to express his desire to participate in the competition [1][2]. Given the impetuous character of the young Eslava and the promptness with which he pursued this endeavor, his decision must have been taken without much forethought or regret.

The candidates were the then-Master of the Chapel of the Cathedral of Cuenca, Ignacio Benito Herrera, and the second Organist of the Cathedral of El Burgo de Osma and fellow Navarrese, Damián Sanz. As was the standard practice in these circumstances, the competitors had to submit to several tests, including in this instance writing within a prescribed amount of time an original composition for the psalm *In te Domine*<sup>11</sup> for four voices and orchestra [32]. On June 16, 1828, the *Cabildo* chose Eslava by a decisive majority (16-3) [33]. Having received from Eslava's home parish the appropriate report *de puritate sanguinis*<sup>12</sup> and following the usual institutional oath, Hilarión Eslava became *Racionero y Maestro de Capilla* of the Cathedral of El Burgo de Osma on August 13, 1828. He was only 20 years old [1].

In a cathedral like El Burgo de Osma's, the Master of the Chapel was responsible for all aspects pertaining to music programming and performance at the cathedral. The position

---

<sup>10</sup> The term *ración* in this context refers to a prebend or a position remunerated by a *Cabildo* that additionally granted full membership in that body.

<sup>11</sup> "*In te Domine speravi*" ("In thee, O Lord, I place my trust"), Psalm 31 (30 in the Greek numbering and in the *Vulgate*).

<sup>12</sup> *Of purity of blood*, an ecclesiastical statute applied in the Iberian Peninsula since the 16<sup>th</sup> century to prevent access to the Church for descendants of converts, mainly Jews. It was based mainly on reports provided by the ecclesiastical authorities of the place of origin of the person in question. Although it was not required in all cathedrals, in El Burgo de Osma it was applied from 1562 and affected all prebendaries, choir members, musicians and practically all Cathedral staff members until its abolition in the middle of the 19<sup>th</sup> century [34][35].

specifically entailed organizing and participating in the daily musical liturgy and on special occasions, directing rehearsals with singers and musicians, as well as composing a certain number of works per year, hiring and instructing boy singers, copying music, and maintaining the music archive [32].

For Hilarión, achieving the Mastership in Osma must have been a great satisfaction and, from his own point of view, a validation of his worth as a musician, despite his youth and, truth be told, of his then-rather limited musical knowledge and experience. On the other hand, El Burgo de Osma also must have been somewhat of a disappointment, being a town of considerably less importance and size than Pamplona, with little or no cultural life and a cathedral with far more limited economic means and therefore, possibilities than the Navarrese capital [1]. An example of the latter is the fact that the *Colegio de Niños de San Pedro de Osma*, a church-run school where choirboys were trained, had been closed since 1822 and did not reopen until 1832, and then only in a very limited manner [34]. The University of Santa Catalina, where Eslava studied philosophy and theology with distinction, had lost its formal accreditation. It is not surprising, therefore, that a few months after taking up his post in El Burgo de Osma, an ambitious Eslava was already seeking admission to the *oposiciones* for the position of Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla [1].

Nonetheless, Hilarión dutifully fulfilled his tasks as Master of the Chapel in El Burgo de Osma. Unlike his prior employment at the Cathedral of Pamplona, his work and responsibilities in El Burgo de Osma meant for Eslava a definite transition into composition. During this period, he composed more than 25 choral works of various kinds, including motets, hymns and Psalms in Latin, a Mass, his first two *Misereres* and numerous *villancicos*<sup>13</sup> in Spanish (many of them with his own

---

<sup>13</sup> Although *villancicos* may be translated in English as “carols”, in the Spanish tradition these are popular-inspired songs of a specific format with rhyming lyrics in Spanish that, in a church context, could be sung on special occasions throughout the liturgical year with themes such as the Virgin Mary, the Eucharist, or dedicated to specific saints, in addition to today’s more common Advent, Christmas, and Epiphany settings.

original lyrics); some of these compositions unfortunately now lost<sup>14</sup>. Most of these works are scores for four or eight voices with organ accompaniment or featuring instruments with organ obbligato, the instrumentation generally consisting of two violins and double bass, sometimes with the addition of flute, horns or ophicleide<sup>15</sup>. Given the elevated cost of performing these works, especially those requiring hiring of musicians and singers, it may be assumed that most of them would have been composed exclusively for the high celebrations of the liturgical calendar of the Cathedral. In terms of quality, these are glimpses in the young composer of a talent out of the ordinary, as some have said "above all, (with) melodies... of a rigorous, perfect and richer logic, with bolder passages" in comparison with other Spanish musicians of his time [36].

During this stage of his career, Eslava also endeavored to broaden his musical training, as evidenced by the professional correspondence he maintained with his former teacher, Francisco Secanilla. The latter stated in some personal notes dating from May 1831, kept at the archives of the Cathedral of Calahorra [2] that:

"Among my disciples of composition and music making, though only for a short time, the seminarian and musician of Pamplona, Hilarión Eslava (today Master of the Cathedral of Osma), [*is*] a young man of outstanding and enviable gifts, of great and ready inspiration and possessing outstanding originality; a young man who, if he does not let himself fail, will become much renowned."

In El Burgo de Osma, Hilarión Eslava received the Major Orders (Subdiaconate and Diaconate), the steps that in the Catholic Church precede priestly ordination.

---

<sup>14</sup> For a detailed tabulation of these and other compositions by Eslava, see the catalogue provided in Appendix B.

<sup>15</sup> (= *Fifle* in Spanish), a brass instrument, now archaic, invented in 1817 as a replacement for the earlier serpentine. Its closest modern equivalent is the tuba.

### Tracing a new course: The Mastership at the Cathedral of Sevilla

Among all ecclesiastical Music Mastership appointments in Spain during Eslava's early years, none probably surpassed in prestige Toledo (as the Seat of the Cardinal Archbishop Primate of Spain), the Royal Chapel (the Chapel at the service of the reigning sovereign, at the Royal Palace in Madrid), and Sevilla. Having finally overcome with great hardships the consequences of wars and internal strife, the Cathedral of Sevilla found itself in the second half of the 1820s with the added challenge of finding a successor to the elderly and ailing Master of its Chapel of Music, Domingo (Domènec) Arquimbau (1757-1829), who had faithfully served in this post since 1790. On September 13, 1828, and after many delays, the Sevillian *Cabildo* announced the opening of *oposiciones* for the post of Master of the Chapel [34]. The edict described the responsibilities of the position, which included the obligation to compose every year two new Masses and two Psalms for choir and orchestra and one *villancico* for its famed boy choir (the *Seises*, described later), as well as, every two years, a *Miserere* for full orchestra. In addition to those requirements and the usual duties of a Master of the Chapel, the education and instruction of the *Seises* was to be also placed under the new Master's purview. The Edict furthermore specified that the candidates had to be ordained *in sacris* (that is, to have received holy orders and subject to a solemn vow of chastity). The allotted application period was 60 days. A relatively unusual aspect of these *oposiciones* was the fact that they were conducted with the candidates taking the tests in their places of origin under the supervision of a deputy and sending the required exercises to Sevilla for evaluation by the qualifying tribunal, rather than in person, as was customary. The purpose might have been to reduce expenses for both the candidates and the *Cabildo* and perhaps to attract a greater number of candidates [1][37][38].

A mere three months after taking office in El Burgo de Osma, Hilarión requested his registration as a candidate for the *oposición* in Sevilla. Two months later, in January 1829, the *Cabildo* of El Burgo de Osma granted his request and assigned a deputy canon to verify the observance of the exercises

prescribed for the *oposición* in Sevilla, which took place in February 1829 [1]. The exercises imposed on the candidates were two: first, a composition for eight voices and orchestra with instrumental and vocal solos and text in Spanish on the villancico *Festivo aplauso y bendición*, subject to certain additional conditions including being composed in six days in absolute isolation; the second exercise was an original work composed in 48 hours, also for eight voices, on the Vespers hymn "*Scripta sunt cælo duorum*"<sup>16</sup> [38][39].

Eleven candidates, including Masters and musicians from all over Spain, initially registered for the *oposiciones*. However, the evaluation process was considerably delayed, first due to the death of Arquimbau in January 1829 and the following August with an unscheduled leave of absence of another one of the judges. During that time, three opponents withdrew and a fourth was disqualified. The works of the surviving candidates — Francisco Andreví, Master of the Chapel of Valencia / València; José Barba, Master of the Chapel of Gerona / Girona; José Carlos Borreguero, Tenor of Salamanca; Hilarión Eslava; Bonifacio Manzano, Organist of Segovia; José Preciado, Chapel musician from Barbastro (Huesca) and Miguel Soriano, second Master of the Chapel and Organist from Segorbe (in the province of Castellón / Castelló) — were evaluated by the judges at the Cathedral, behind the area normally reserved for the choir. The test performances were open to the public, which followed the competition with keen

---

<sup>16</sup> Based on its incipit, the first piece may have been a Spanish adaptation of Psalm 66 (65 in the Greek numbering). The composition in Latin was the hymn attributed to the 4<sup>th</sup> century CE Hispanic-Roman poet Prudentius ("*Scripta sunt cælo duorum / Martyrum vocabula / Aureis quæ Christus illie / Annotavit litteris. / Sanguinis notis eadem / Scripta Terris traditit.*" –approximately, "Just as the two names are written / In heaven appear / With letters of gold that Christ delivered / In the same way / With characters of blood / On Earth were written"), dedicated to the 3<sup>rd</sup> century CE Spanish martyrs St. Emetarius and St. Cæledonius [40]. No copies of either of the two compositions presented by Eslava for these *oposiciones* have been found to date.

interest. In those days, a *décima*<sup>17</sup> by the poet Juan Nicasio Gallego<sup>18</sup> was circulating in Sevilla, suggesting a certain popular predilection for Eslava [1][2][11][38]:

“Gerona’s is martial  
Segorbe’s is awful  
Salamanca’s is bland  
Segovia’s is so-so  
Osma’s is original  
very moving and hallowed  
Valencia’s is copied  
suited for the theatre  
Barbastro’s isn’t much  
though its ending pleases.”

"Osma's" obviously referred to one of Eslava's exercises. The examining board's report was finally forwarded to the *Cabildo* on March 30, 1830 [37]. It declared Hilarión Eslava as having earned first place with his Spanish language piece and third place with his Latin composition<sup>19</sup>, while Francisco Andreví received second place with his Spanish piece and first place with the Latin hymn. Despite the verdict of the tribunal, which evidently granted the latter candidate only a narrow advantage over Eslava, the *Cabildo's* vote heavily favored Andreví's candidacy, at 52-2. It has been suggested that Eslava's young age, at just 22 years, and limited experience, may have been factors stacked against him, whereas Andreví had been serving at another major metropolitan cathedral and was then 43 years old. The

---

<sup>17</sup> *Décima* = A common poetic form in Spanish-speaking countries originally from Spain featuring 10-line stanzas with eight syllables in each verse and usually employing the rhyming pattern *abbaaccddc*.

<sup>18</sup> Juan Nicasio Gallego Hernández (1777-1853) was a priest, poet, translator and literary critic, liberal deputy in the *Cortes de Cádiz*, and overall, an exceptionally interesting character in 19<sup>th</sup> century Spain. Coincidentally, like Eslava, he once attended the University of Santa Catalina, in El Burgo de Osma [41].

<sup>19</sup> In the biographical sketch about Eslava that appeared years later in the Sevillian musical magazine *El Orfeo Andalúz* in its issue dated February 11, 1843 [11], its author alleged — rather improbably — that Eslava would have earned first place in the Latin work had it not been for the missing last bar of the final *Amen*, left out due to lack of time.

Catalan candidate Francisco (Francesc) Andreu y Castellar (or Castellà) (1786-1853) thus officially became Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla [1][2][38]. The following April 10, the new Master wrote a letter to the *Cabildo* to express his thanks for the appointment [36].

### The Royal Chapel in Madrid

While the examining board in Sevilla was deliberating, the *Gaceta de Madrid*, the official publication of the Court in Madrid printed the following edict on page 116 of its March 4, 1830, issue [42]:

"In the Royal Chapel of the King our Lord there is a vacancy in the teaching of music, a position which is attached to the rectorship of the *Real Colegio de Niños Cantores* <sup>20</sup>, with an annual endowment for both positions of 25,000 reales <sup>21</sup>, a successful candidate having to be in possession of each of the following qualities: He must be a secular presbyter, or ordained *in sacris* such that he may advance to the priesthood at most within two years of attaining the position; to have reached 30 years of age but not exceed 50; to be perfectly talented and skilled in the speculative and practical aspects of the art of composition, and in all the arcana and artistic elements embodied therein, in order to compose with good judgment, propriety and taste all kinds of musical works that are customary and that might be required in the Royal Chapel, in the Latin and Spanish languages, for which he will be given the appropriate examinations and exercises by the judges that will be appointed for this purpose, anticipating that his obligation will be to compose all the works that are required over the course of the year to solemnize the

---

<sup>20</sup> A seminary-type boarding institution that trained up to ten young choir boys, most of them castrati, for the sacred music functions at the Royal Palace. Founded in 1590, it was abolished in 1834.

<sup>21</sup> Short for *reales de vellón*, the most common Spanish currency in use at the time. *Vellón* was the name given to the copper-silver alloy used to mint the coins. One silver *real* piece was equivalent to 2.5 *reales de vellón*. Unless otherwise specified, the currencies *real* and *reales* used throughout this book imply "*de vellón*."



sacred rites, which will have to be filed in the musical archive of the Royal Chapel, in evidence thereof, along with those that at the present time exist in this depository, and to take part, in a leading capacity, in all of the functions that at the moment are celebrated and are prescribed in the list of functions with music, both in the Royal Chapel, as well as in other churches where it is so commanded by order of His Majesty.

As Rector of the aforementioned *Real Colegio*, he will be provided a room in it, lodgings in which he must live to oversee the education, governance and care of the students, to whom it is his obligation to teach not only the style of singing, but the art of music composition to those who wish to dedicate themselves to the career of Master of the Chapel and who show talent for it, and to fulfill all the other duties inherent to these offices.

Therefore, those possessing the expressed qualities who want to participate in this *oposición* will submit or remit to His Excellency the Patriarch of the Indies<sup>22</sup> a memorial with their formal baptismal certificate and testimonials by their own parish priest documenting their moral and political conduct, and will do so within 60 days beginning from the second day of March and ending on April 30, and having satisfied this requirement they will proceed to the exercises that the examining judges appointed for that purpose will determine, and in accordance with their evaluation will propose to His Majesty the one candidate who is judged most suitable for the service of God and the Royal Chapel".

In its issue dated the 25<sup>th</sup> of the same month [42] (page 152), the *Gaceta de Madrid* corrected the initial announcement, adding to the functions of the Mastership that of composer

---

<sup>22</sup> The Patriarchate of the Western Indies, created in the 16<sup>th</sup> century, was in Eslava's time a mostly honorary institution. The Patriarch (*Patriarca de las Indias Occidentales*) was the nominal head of the Royal Chapel in all of its religious functions, with administrative jurisdiction over all ecclesiastical personnel in the direct service of the Crown, whether at the Royal Palace or at other sites. He was also the chief Military Vicar. Though the position still exists, it has been vacant since the death of its last appointee in 1963.

of music for the Academy of the Royal Chamber of H.M. and correspondingly increasing the annual endowment to a total of 37,000 reales. Of more direct relevance to Eslava was the modification of the requirements for the position, expanding eligibility to "any person, without distinction of class, civil status, or age." Recall that Eslava was then a young man barely 22 years old. The term "civil status" referred to the marital (or religious) status of the candidates. Secular candidates were thenceforth also permitted to apply, the change apparently a reaction to protests by some otherwise well-qualified candidates [1]. For these *oposiciones*, the candidates had to travel to Madrid.

Given the delays and the uncertainties in the selection process in Sevilla and considering the prestige of the post at the Royal Chapel, both Andreví and Eslava would have felt motivated to also compete in Madrid, as they in fact did. Nine other candidates joined this competition — the Masters of the Chapels of Guadix (Granada), Murcia, and El Pilar de Zaragoza, respectively, Antonio Honrubia, Indalecio Soriano Fuertes, and Antonio Ibáñez; the organists of the Royal Church of San Isidro (Madrid) and Salamanca, Román Jimeno and Francisco Olivares; the maestro and director of the Italian Opera in the theaters of the Court, Ramón Carnicer; and the music teachers Tomas Genovés, Alejo Mercé, and Jaime Nadal [1][43]. Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), who had been a Court musician and had years earlier participated with brilliance in concerts at the Royal Chamber, also tried to compete. However, he was in London at the time (a city in which he had earned some esteem as a musician), and his application was rejected [44]. As will be seen later, this is a figure that reappeared in Eslava's professional life.

The exercises for the Madrid *oposiciones* took place from May 21 to 28, 1830, at the Royal Chapel, and could be described as highly challenging. They included conducting without prior preparation a passage from an unpublished Mass for four voices and full orchestra, reading an early music score, composing several pieces of sacred music in Latin and Spanish, including a Hymn of Vespers and a Psalm for voices

and orchestra<sup>23</sup>, demonstrating knowledge of plainchant<sup>24</sup>, and accompanying and composing recitatives and opera arias in Italian, all against the clock [1][43].

As in Sevilla, Eslava and Andreu ended up being the two leading candidates. There was no agreement among the judges of the qualifying panel in Madrid either: Hilarión Eslava was unanimously awarded a second place by the three judges; on the other hand, Francisco Andreu got a first place, a third place and in the opinion of a third judge, he did not qualify (that is, he was below the other three candidates). And just as in Sevilla, although this time without an obvious advantage, it was again Andreu who came out on top, in this case possibly after a direct intervention by the king (Fernando VII), who already knew the Catalan master personally [1][39][44]. Once again, perhaps the young age and lack of experience could have been important disadvantages for Eslava [2]. Andreu's election to the Mastership of the Royal Chapel was publicly announced in July 1830.

It is interesting that, having previously accepted the Mastership of Sevilla in April, Francisco Andreu did not withdraw at that time from the competition for the Royal Chapel, which he could have easily justified without any personal prejudice before beginning the *oposiciones* in Madrid. Instead, in a letter written in Valencia and dated at

---

<sup>23</sup> According to Eslava's biographers [2][16], the first of these was the Hymn of Vespers and Matins of the Roman Breviary that begins with the following verses: "*Deus tuorum militum / Sors, et corona, præmium*," — approximately, "O God, of those that fought Thy fight / Portion, and prize, and crown of light," lyrics by an unknown author, probably from the 6<sup>th</sup> century. No copies of Eslava's compositions for these exercises seem to have been preserved.

<sup>24</sup> Plainchant or *cantus planus* is the generic name used to describe a certain style of vocal music developed in the Western Church from the 5<sup>th</sup> century CE, of monodic format (that is, with a single melodic line and therefore lacking harmony), subordinated to liturgical texts, of free rhythm (generally without metrical indications) and sung without instrumental accompaniment. Plainchant in its Gregorian variant has been considered since its development in the 9<sup>th</sup> century the preeminent style for the liturgy of the Roman Catholic Church.

the end of April, Andreví communicated to the *Cabildo* of Sevilla that he could not immediately move to Sevilla as he was already in Madrid for the competition at the Royal Chapel and that, "being about to begin the exercises for the *oposición* for said Mastership", he believed that "it would be a dishonor to withdraw from the examination and not follow through." In his letter, he rather disingenuously added that he was taking part in the competition "with no other expectation than to seek merit", that should his participation be "unpleasant to the *Cabildo*", he would withdraw immediately, inferring that, in any case, his intention was to go to Sevilla at the end of the exercises to take over the recently accepted Mastership [37]. The *Cabildo* did not object, either because it trusted its new Master of the Chapel or, more likely, because it might have feared offending the Court if they pressed their case. Thus, it appears that Andreví was betting on the possibility of securing a more prestigious and much better paid position<sup>25</sup> than the one he had just won in Sevilla; in other words, playing both sides at once<sup>26</sup>. At the conclusion of the *oposiciones* in Madrid, Andreví returned to Sevilla to await the results, and upon learning of the outcome, he requested permission from the *Cabildo* "to get better acquainted with the new assignment (in Madrid) and to see if the climate agreed with him", and was granted a two-month leave of absence. On August 31, Andreví communicated to

---

<sup>25</sup> In Sevilla, the salary announced in the *Edicto de Oposición* was 1,000 *ducados de vellón* [37], equivalent to a mere 11,000 *reales de vellón* [45]. The royal decree of March 2, 1830, for the post of the Royal Chapel, cited above, established the annual allowance at 25,000 *reales de vellón*, an amount that was increased to 37,000 *reales* in the announcement of March 25 when the duty to compose for the Academy of the Royal Chamber was added to the responsibilities of the post [42].

<sup>26</sup> Meanwhile, on April 22<sup>nd</sup>, already aware of his triumph in Sevilla, Andreví also wrote a letter to the *Cabildo* of the Cathedral of Valencia, where he had been employed, requesting a temporary leave of absence of two months, a period "during which he could determine if the climate of Sevilla would agree with him", exactly the same argument that he was to use shortly afterwards to leave Sevilla after having won the *oposiciones* for the Mastership of the Royal Chapel. The authorization, which was granted, provided Andreví with a third option — that of remaining in Valencia [38].

the *Cabildo* of the Cathedral of Sevilla his resignation to the Mastership that he had accepted only a few months before (a post in which, evidently, he hardly served<sup>27</sup>) to take charge of the Royal Chapel of Music [1][37].

The young Eslava could be judged to have acted in a not altogether different manner, having pursued the *oposiciones* in Sevilla and Madrid only a few months after taking possession of the Mastership at El Burgo de Osma; but the difference is that, in Hilarión's case, both opportunities arose after he had already begun working at El Burgo de Osma, and that, more than a month before the competition took place for the post at the Royal Chapel, he already knew that he had not been granted the Mastership in Sevilla.

Curiously, the story of Francisco Andreu, otherwise a talented composer, and his relationship with the Royal Chapel does not end here. In 1836, a little less than six years into his tenure, he was involved in a complex palace intrigue, as a result of which he (allegedly) decided to leave his post without authorization and flee to France, ultimately taking up residence in Bordeaux in 1839 [38][43]. There, he assumed the position of Master of the Chapel of the Cathedral until 1845, returning definitively to Spain (although not to his former Mastership) in 1849, four years before his death [44][47]. A few weeks after Andreu's flight to France and his dismissal, Mariano Rodríguez de Ledesma was appointed Master of the Royal Chapel by decree, on the basis of his past merits [43].

---

<sup>27</sup> A recent biography of Francisco Andreu [37] cites as probably belonging to his Sevillian Mastership two Masses and three Psalms for choir with instrumental accompaniment, as well as two *Villancicos y Bailes de Seises* and a motet, but this does not seem very plausible, given that the composer's stay in Sevilla was barely six weeks long. According to another investigation, the two *Villancicos y Bailes de Seises*, composed for the Cathedral of Sevilla, date from much later, from 1853, the year of his death in Barcelona [46]. Despite his evidently less-than-honorable actions regarding the Mastership in Sevilla, Andreu seems to have subsequently maintained a cordial relationship with the *Cabildo* of Sevilla and personally with Hilarión Eslava, who years later included two of Andreu's works in his great musical compendium, the *Lira Sacro-Hispana*.

... and again, Sevilla

Soon after learning of Francisco Andreví's resignation from the Mastership in Sevilla, a few of the earlier candidates to the post — among them Eslava — reiterated their continuing interest to the Sevillian *Cabildo*. In Hilarión's case, at his request, a certificate was added to his dossier documenting the second place he obtained in the competition at the Royal Chapel of Music. Though without outright rejecting the results of the *oposiciones*, the *Cabildo* nevertheless took the decision to suspend the selection process indefinitely [37].

On February 17, 1832, after lengthy deliberations, the *Cabildo* finally decided to revisit the matter of the appointment of the Master of the Chapel, this time without resorting to *oposiciones*, but instead, based on the list of candidates approved in 1828. The process was limited two days later to a simple majority vote between the two most successful candidates in the 1830 competition: Hilarión Eslava and José Barba, Master of the Chapel of the Cathedral of Gerona. On this occasion, Hilarión was the overwhelming leader, with 46 votes in favor and 8 for his opponent. After more than two years of long waiting, Hilarión finally obtained this much-desired position. In March 1832, he informed the *Cabildo* of Sevilla of his decision to accept the appointment and his intention to move there at once. On April 15, he took possession of the Prebend (paid position) and Mastership of the Chapel of the Cathedral of Sevilla, under basically the same terms that had been offered previously to Francisco Andreví, formally relinquishing a few weeks later the Mastership of El Burgo de Osma [1][48]. A new and promising life awaited Hilarión in Sevilla.



El Burgo de Osma (Soria).



City walls and steeple of the Cathedral of El Burgo de Osma.  
Author's photo, 2021.







El Burgo de Osma ca. 1917-1919. Puente Viejo, city walls and Catedral de la Asunción (d). Photos by Otto Wunderlich (1887-1975), Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.



Atrium of the old Universidad de Santa Catalina, El Burgo de Osma, ca. 1917-1919. Photo by Otto Wunderlich (1887-1975), Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.



The organs of the Cathedral of El Burgo de Osma. The instruments date to the 17<sup>th</sup> century (Gospel side, left) and the 18<sup>th</sup> century (Epistle side, right).

Photo by José Javier Martín Espartosa, in <https://www.flickr.com/photos/druidabruxux/9639065725/in/album-72157626918686230/> (consulted March 15, 2022).



“D. Juan Nicasio Gallego”, by Luis de Madrazo Kuntz [1853]. Colección “Los Madrazo”, Comunidad de Madrid. Public domain. The famous “décima” poem favoring Eslava’s compositions for the *oposiciones* in Sevilla in 1829-1830 was attributed to this local poet.



### III. FORTUNE FAVORS THE BOLD

*Audentis Fortuna iuvat*  
(Virgil, *Aeneid* Book X, verse 284)

Those who have not seen Sevilla, have not seen wonders  
(*Spanish popular saying*)

For Hilarión, at the age of 24, Sevilla, a city extraordinarily rich in history and traditions, so different from the north of Spain and much older than El Burgo de Osma or Pamplona, must have seemed amazing and exotic. The English poet Lord Byron (1788-1824) described in his *magnum opus* "Don Juan" the Sevilla he met on a brief trip through Andalusia when he was 21 years old:

*"In Sevilla was he born, a pleasant city,  
Famous for oranges and women-he  
Who has not seen it will be much to pity,  
So says the proverb-and I quite agree;  
Of all the Spanish towns is none more pretty,  
Cadiz perhaps-but that you soon may see;  
Don Juan's parents lived beside the river,  
A noble stream, and call'd the Guadalquivir"*

Beauty and nobility. And tradition.

In Sevilla Eslava would in time also find a second homeland. From the moment he arrived and throughout his life he maintained a close and continual relationship with the city and with its people; a relationship that was reciprocated with a sincere popular affection that has endured to the present day. On one of his last trips to Sevilla, Eslava was heard to comment that he would have "wished to end his days there" [1][38].

Moreover, his accession to the Mastership of one of the most important cathedrals in Spain, though somewhat accidental, as well as the high ratings earned in the *oposiciones* for the Royal Chapel in Madrid, consecrated Eslava as a musician of precocious and extraordinary talent, reinforcing the sense of self-confidence that always characterized him. For the Sevillian *Cabildo*, the appointment of Eslava to one of the

most important positions in the life of the Cathedral was both a risk and a vote of confidence in the aptitude and the energy of the young Eslava to revive a Chapel of Music in great need of renewal.

### Sevilla

Located on the left bank of the Guadalquivir, originally about 125 km (78 miles) from the mouth of the river at the Atlantic Ocean, the ancient *Hispalis*, the future Sevilla, was successively an Iberian, Tartessian, Phoenician, Carthaginian and Roman settlement. The Romans arrived in *Hispalis* around 206 BCE, during the Second Punic War (218-201 BCE). Julius Caesar (ca. 100-44 BCE), who visited *Hispalis* on several occasions, distinguished the prosperous colony with the title *Colonia Iulia Romula Hispalis*. After the fall of the Roman Empire in the 5<sup>th</sup> century CE, *Hispalis* was occupied by various groups of invaders, with the Visigoths finally gaining the upper hand. In 712 CE, the Arab leader of Yemeni origin Musa (Muza) ibn Nusair crossed the Strait of Gibraltar, defeating the Visigoths and quickly occupying almost all of the Iberian Peninsula, including Sevilla that same year. Renamed *Išbiliya* (the phonetic Arabic origin of the city's present name), Sevilla was, along with Córdoba, the administrative center of al-Andalus until the early 13<sup>th</sup> century, a period of more than five centuries. In 1248, the troops of Fernando III, King of Castilla, entered the city, incorporating the new Kingdom of Sevilla into the Castilian crown. Over the next two centuries, the city was gradually stripped of its Jewish and Muslim inhabitants, sometimes with extreme violence, culminating in the expulsion of the Jews in 1492 and of the Muslim population ten years later [50].

The Spanish colonization of the Americas after 1492 and the preferential treatment granted to Sevilla for trade with the Indies turned the city for almost 200 years into the largest mercantile center in Europe and led to a considerable growth in its population. The city also experienced a great cultural blossoming, especially in painting, best personified in the Sevillian artists Diego Velázquez (1599-1660) and Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682). In music, the local composers Cristóbal de Morales (1500-1553) and Francisco Guerrero (1528-1599) stood out in what became a Golden Age of the

Spanish arts. But disasters such as the great bubonic plague epidemic that struck Sevilla in 1649, killing almost half of its 130,000 inhabitants, and the loss of its commercial monopoly to Cádiz at the beginning of the 18<sup>th</sup> century led to a sharp decline from which Sevilla was never entirely able to recover.

In January 1810, during the War of Independence, Napoleonic troops under the command of Marshal Soult entered the city. During the two and a half years that the French remained in the city, Sevilla, like the rest of Spain, was mercilessly plundered by the invaders. Once liberated, Sevilla witnessed in 1820 the military uprising of Lieutenant Colonel Rafael del Riego in the nearby town of Las Cabezas de San Juan — the *pronunciamiento* that led to the Liberal Triennium. In October 1823, after the swift and victorious campaign of The One Hundred Thousand Sons of Saint Louis and the reinstatement of absolutism in Spain, Sevilla clamorously received King Fernando VII [50].

Upon Eslava's arrival in Sevilla in 1832, the municipality of Sevilla had about 100,000 inhabitants, making the city the third largest population center in Spain, behind Madrid (with about 150,000 inhabitants) and Barcelona (around 120,000)<sup>28</sup>. By way of reference, on January 1, 2021, the official population census assigned Sevilla a population census of 684,234 inhabitants, placing the city in fourth place among Spanish cities, behind Valencia [51].

### The Cathedral

The first Christian temple in Sevilla, dedicated to Saint Vincent, was likely built in the time of the Roman emperor Flavius Valerius Constantinus or Constantine the Great (ca. 272-337 CE) on the site now occupied by part of the Cathedral of Sevilla. It is also known that the Visigothic *Hispalis* was one of Spain's most important ecclesiastical seats, being between 578 and 641 CE consecutively headed by the bishops Leandro, Isidoro and Honorato, all three later elevated to sainthood by the Catholic Church. Very few monuments have

---

<sup>28</sup> Approximations based on the results of the *Censo de la Matrícula Catastral* of 1842, data collected by the National Institute of Statistics of Spain [27].

survived in Sevilla from this era. The Cathedral as a building and symbol of Sevilla has its origin in the construction of the main mosque of the city by order of the Almohad caliph<sup>29</sup> Abu Yuqub Yusuf (1138-1184), between 1172 and 1198 [48]. Much of its great minaret would later become the emblematic bell tower of the current cathedral, *La Giralda*, so called because of the great bronze weathervane that crowns it, the work of Bartolomé Morel (1504-1579) dating from 1568 and representing the Triumph of Faith, popularly known as *El Giraldillo*.

With the conquest of Sevilla by Fernando III, the mosque was converted in 1251 into a Christian cathedral dedicated to the Assumption of Mary, being known since then as the Cathedral of Santa María de la Sede, today the Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Santa María de la Sede y de la Asunción de Sevilla<sup>30</sup>. In the 14<sup>th</sup> century, the ruinous state of the old mosque prompted its almost total demolition, and a large Gothic building was built in its place. The new cathedral building underwent renovations and the addition of numerous chapels and other improvements between the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, each successive enlargement reflecting the styles of its time — Renaissance, Baroque, and Neoclassical. Today, the Cathedral of Sevilla is the largest Gothic-style temple in the world, larger than the Cathedrals of Cologne and Milan, and the third largest Christian temple in terms of surface area, behind St. Peter's Basilica in Rome and the Mosque-Cathedral of Córdoba [52]. In 1832, for a newcomer and not very cosmopolitan Hilarión Eslava, the Cathedral, with its gigantic nave, its enormous ogival arches, its ten major doors and its rich artistic treasures, must have made an indelible impression. This is how the grandeur of the Cathedral was described in 1843 by Eslava's much more widely traveled contemporary, the French essayist and poet Théophile Gautier (1811-1872) [53]:

---

<sup>29</sup> North African Berber dynasty that dominated the south of the Iberian Peninsula from 1147 to 1229 and whose name comes from the Arabic appellation for "those who recognize the unity of God."

<sup>30</sup> Note the coincidence of this dedication coinciding with those of the cathedrals of Pamplona and El Burgo de Osma — the Assumption of the Virgin Mary.



*"Les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n'approchent pas de la cathédrale de Séville. C'est une montagne creuse, une vallée renversée; Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d'une élévation épouvantable; des piliers gros comme des tours, et qui paraissent frêles à faire frémir, s'élancent du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d'une grotte de géants. Les quatre nefs latérales, quoique moins hautes, pourraient abriter des églises avec leur clocher (...) Les orgues, d'une proportion gigantesque, ont l'air des colonnes basaltiques de la caverne de Fingal, et pourtant les ouragans et les tonnerres qui s'échappent de leurs tuyaux, gros comme des canons de siège, semblent des murmures mélodieux, des gazouillements d'oiseaux et de séraphins sous ces ogives colossales".*<sup>31</sup>

When Eslava arrived in Sevilla, the Cathedral had two magnificent organs located on either side of the Choir: one on the Epistle side, built by Jorge (Jordi) Bosch between 1779 and 1793, and on the Gospel side, the then-recent organ by Valentín Verdalonga, built between 1816 and 1831<sup>32</sup>. The first of these instruments was destroyed as a result of a partial collapse of the ceiling of the cathedral in August 1888; the second was already out of use at that time due to its poor state of preservation. In 1903, the organ builder Aquilino

---

<sup>31</sup> "The most frenzied and monstrously prodigious Hindu pagodas don't come close to the Cathedral of Sevilla. It's a hollow mountain, an upturned valley; Notre-Dame de Paris would walk with its head held high in the middle nave, which is of appalling elevation; pillars as big as towers, and which appear frail enough to make you shudder, shoot up from the ground or fall from the vaults like stalactites from a giant's cave. The four side naves, though not as high, could house churches with their bell towers (...) The organs, of gigantic proportions, have the air of the basalt columns of Fingal's cave, and yet the hurricanes and thunders that escape from their pipes, as big as siege cannons, seem melodious murmurs, the twittering of birds and seraphim beneath these colossal pointed arches." (Author's translation).

<sup>32</sup> in a Roman Catholic temple, the *Epistle* side is, when facing the altar, the right-hand side. The *Gospel* side is the left-hand side.

Amezua y Jáuregui consolidated and restored the two organs, making use of the parts that could be salvaged and joining the two instruments into a single console. At present, work is being done to return the Cathedral to the use of two independent organs: one Baroque (Epistle side) and across from it, a Romantic-symphonic organ [54].

The imposing architecture of the Cathedral, the richness of the sound of its organs and the opulence of its chapels would not have been for Eslava the only extraordinary aspects of the Cathedral of Sevilla; the magnitude of resources dedicated to music, despite suffering an already obvious decline, would have surely seemed striking as well. In the Sevilla of the first third of the 19<sup>th</sup> century, music in the Cathedral was structured around two elements – the Plainchant Choir and the Chapel of Music. The former had as its main responsibility the singing of plainchant rites in the daily liturgy of the hours, as well as Masses and certain other celebrations. It consisted of *Veinteneros*<sup>33</sup>, governed by a *Chantre* and a *Sochantre*, and *Capellanes de Coro*, all of them clerics. Polyphonic music<sup>34</sup>, used in a more selective way and in special celebrations of the liturgical calendar of the Cathedral was handled by the Chapel of Music. The Chapel of Music, directed by the Master of the Chapel, included a group of adult singers (sopranos, altos, tenors and basses — all men), up to ten boy sopranos (*Seises*) under the direction of a *Maestro de Seises*, two organists and a variable number of instrumentalists — the *ministriles*, players of wind instruments (in olden times, *bajón*, *chirimía*<sup>35</sup>, cornet, oboe, bassoon and flute) — and string players (violin, cello and violon or double bass / contrabass). In extraordinary celebrations, certain members of the Plainchant Choir could, with the proper authorization, reinforce the Chapel of Music. At the beginning of Eslava's Mastership at the Cathedral of Sevilla, the Plainchant Choir consisted of a *Chantre*, 20

---

<sup>33</sup> From the Spanish word for twenty (“veinte”).

<sup>34</sup> In this context, the term “polyphony” is applied broadly and loosely to choral music with or without organ or instrumental accompaniment.

<sup>35</sup> Archaic musical wind instrument of the *shawm* family, made of wood and similar to an oboe, but with a higher pitch, typically just under 28 inches long, with nine or ten holes and a mouthpiece with a double reed.

*Veinteneros* (including two *Sochantres*) and up to 21 *Capellanes de Coro*. The Chapel of Music included the Master of the Chapel, the two organists, ten *Seises* (the role of *Maestro de Seises* added at the beginning of Eslava's tenure to the Master of the Chapel's many responsibilities), and seven solo singers (one soprano, three altos, two tenors and one bass) and eight instrumentalists — the number of singers in the Chapel of Music being, by the way, well below what had been the practice in earlier decades [48][55]. Even so, the two Chapels together totaled 70 members, not counting temporarily hired musicians. In comparison, the Cathedral of El Burgo de Osma had only 17 people dedicated to the ministry of music (between clerics and musicians); 25 in Pamplona [33][56][57].

### The *Seises*

The institution of the *Seises* is undoubtedly one of the most deeply rooted and beloved traditions in the Cathedral of Sevilla. The *Seises* (*Seise* in singular) had their origin, at least formally, in a bull or apostolic letter of Pope Eugene IV (1383-1447) dating from 1439. In the bull, the Pope authorized the Dean and the *Cabildo* of the Cathedral of Sevilla to designate a group of six male children to sing certain responsories, verses and versicles during the canonical hours, with the requirement that a teacher be assigned to them to take care of their education and wellbeing as boarders, and that the *Cabildo* would endeavor to provide all the necessary means of sustenance. This intended purpose, according to the bull, was to "bring up the greatest decorum and splendor" of liturgical worship. Although the boy choir tradition dates from time immemorial and the Cathedral of Sevilla already had a large number of boy singers as early as the 15<sup>th</sup> century, they had lived with their families and the expectations in terms of education and musical ability were not very high. The *Seises*, on the other hand, had to reside with their teacher and the *Cabildo* was responsible for all aspects of their education and daily lives. Six young boys with high-pitched voices, later set as generally between the ages of 8 and 10, highly proficient in music, were considered sufficient to fulfill the function entrusted to them. Their traditional name obviously comes from the original number of singers (*seis*, or six in Spanish), but this designation did not begin to show up

in the *Cabildo's* meeting minutes until the end of the 16<sup>th</sup> century. There are also *Seises* in other Spanish cathedrals, but the Cathedral of Sevilla can rightfully claim the honor of having created this institution and of having almost continuously maintained it to the present day [58].

The tradition of the *Seises* as performers of the well-known liturgical dances to the sound of specially composed *villancicos* has a somewhat more imprecise origin, but what is known with certainty is that it is related to the dances and other popular performances that used to take place in Sevilla to mark the religious festivity of Corpus Christi. The first specific references date to the end of the 15<sup>th</sup> century. In 1565, the ensemble of singer-dancers came to consist of ten (growing from the original six singers), the usual number since then. Starting in the 17<sup>th</sup> century, the dances of the *Seises* have taken place during the Octave of Corpus Christi, the Triduum of Carnival and the Octave of the Feast of the Immaculate Conception of Mary<sup>36</sup> [58][59].

The dress of the *Seises* has evolved over the centuries, consisting today of a colorful costume that evokes (with a little imagination) that of a 17<sup>th</sup> century page boy. The head is covered with a wide-brimmed white hat folded in front and adorned with white feathers and the dominant color of the celebration (azure for the Immaculate Conception; crimson the rest of the year). The torso is covered by a vest or striped tunic in the appropriate color, with two long flaps that fall behind the tunic and, crossing the chest and back, a white diagonal band. The *Seises* wear a white *gregüesco* or short white breeches, white stockings and slippers of the same color and carry in their hands castanets adorned with colored ribbons appropriately matching the festivity.

---

<sup>36</sup> In the Catholic Church, the feast of Corpus Christi ("The Body of Christ") is a commemoration of the Eucharist that takes place 60 days after Easter. The Octave is the eight days following the feast. The Triduum of Carnival consists of the Sunday, Monday and Tuesday of Shrovetide (the three days immediately prior to the beginning of the Lenten season, on Ash Wednesday). The feast (and beginning of the Octave) of the Immaculate Conception of Mary is celebrated on December 8.

To facilitate the education of *Seises*, the *Cabildo* founded in 1634 the Colegio de San Isidoro (later also called Colegio de San Miguel, because it was located next to the Puerta de San Miguel of the Cathedral), freeing the *Maestro de Seises* from the obligation of lodging his pupils. After their voice changed, the most deserving students were allowed to continue their musical and religious education in the Colegio as *Colegiales*. This institution suffered many economic difficulties during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries and closed its doors permanently in 1960 [59].

For Hilarión Eslava, the *Seises* were a tradition of great personal attachment, perhaps due to the memory of his days as an *infantico* (boy singer) at the Cathedral of Pamplona, or maybe also as a reflection of his own love of Sevilla. The provisional inventory of Eslava's works assembled by the author of this biography (Appendix B) lists ten *Villancicos-Bailes de Seises* for voices and instruments, the most of any Master of the Chapel in Sevilla, with the possible exception of Evaristo García Torres (1830-1902), who has up to 13 such pieces attributed to him. Eslava's *villancicos*, compositions dating from his early years in Sevilla (1832-37), demonstrate a grace and originality that easily explain their popularity and, contrary to what his critics have often suggested, could not be stylistically further removed from Italian opera (a common and poorly informed criticism of Eslava's musical production as a whole). Suffice it as an example the *Villancico y Baile al Santísimo* "Se glorien los mundanos" (CPE-167)<sup>37</sup>, with its refrain in 3:4 meter and clearly evoking a *sevillana* dance in its lively music. His affection for this endearing tradition was confirmed years later by Hilarión himself [1][13]: "There is nothing I have written with greater pleasure and a desire for success than the music of these *villancicos*."

In a brief but surprisingly well-informed article on the *Seises* published in the Catholic press in the United States in 1902 [60], its author reiterates with these words the description of one of the dances performed during the Octave of the

---

<sup>37</sup> CPE = Eslava provisional catalogue index number ("Catalogación provisional de Eslava"). See Appendix B.

Immaculate Conception: "... it is tender, idyllic, beautiful and heavenly. It is one of those sights once seen never forgotten."

Although this tradition has been preserved thanks to the tenacity and the attachment that Sevillians feel toward it, sadly, it is not the same today as it was in Eslava's time. Today, the *Seises* (whose role is limited to the performance of the dances) and the separate children's choir that accompanies them (consisting of about 25 girls singing simple, modern *villancicos* in unison) are selected each year individually from among the students at a religious school in Sevilla, with no guarantee of continuity from year to year. None of the *villancicos* composed for the *Seises* by Eslava, and few, if any, by his predecessors and by contemporaries such as Francisco Andreví, have been performed in the Cathedral for more than a century<sup>38</sup>.

#### Holy Week in the Cathedral of Sevilla

In the liturgical calendar of the Catholic Church there is no more exalted, solemn period than Holy Week — the eight days between Palm Sunday and Easter Sunday — during which the Church commemorates the events narrated in the Gospels spanning from the triumphal entry of Jesus into Jerusalem to his death and resurrection. This period includes the last four days of Lent, the Easter Triduum (Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday, with its Easter Vigil) and Easter Sunday. Throughout Spain and in many Hispanic countries,

---

<sup>38</sup> Over the years, various and, frankly, somewhat conflicting reasons have been adduced to justify this unfortunate situation [61][62]. The fundamental problem is the lack of child singers with sufficient preparation to perform works of the challenging (but certainly not unattainable) technical level that these compositions require, a task made even more difficult when the singers lack basic musical training and may change from one year to the next. It is clear from annotations found by this author on the composer's original handwritten scores that Eslava's *villancicos* were sung *and danced* by the *Seises* in the Cathedral almost continuously for more than 70 years, until the end of the first decade of the 20<sup>th</sup> century. In the meeting minutes of the *Cabildo* for the years 1895 and 1898, its leadership makes clear their preference for Eslava's music for these and for other solemnities, advising the then-Master of the Chapel "that both for the dances of the *Seises* and for the sung Masses, he should endeavor to use the music written by D. Hilarión Eslava." [48].

Holy Week is for believers a time of special devotion characterized by numerous acts of a religious nature and solemn processions in which richly decorated life-like figures representing the Passion and Resurrection of Christ, as well as the mother of Jesus (in her iconography as *Mater Dolorosa* or Sorrowful Mother) are carried on the shoulders of *costaleros* through the streets of towns and cities, often accompanied by hooded penitents or *nazarenos* belonging to fraternal organizations, the *cofradías* or *hermandades*. In Andalucía and particularly, in Sevilla, Holy Week acquires the extraordinary character of simultaneously a religious, cultural, social, and even touristic event.

At the time Eslava settled in Sevilla, the Cathedral marked the passage of time during the celebration of Holy Week with its own many and ancient rites and traditions. The complex ritual of Holy Week in the Cathedral of Sevilla began on what was then known as Passion Saturday, eight days before Palm Sunday<sup>39</sup>. On that day, the High Altar was covered by a huge veil of dark cloth. At Vespers (the liturgical hour at the end of the day), a canon assigned to this function (the so-called *Preste*) would unfurl and wave the *Santa Seña* or Holy Standard, a large black flag with a crimson cross, before the High Altar of the Cathedral and over the heads of the clergy kneeling around it, to the sound of an ancient plainchant hymn, *Vexilla regis prodeunt* ("The King's banners are advancing"). This ceremony, of military origin, symbolized in that instance the foretelling of the death of Jesus Christ and his future triumph over sin. It concluded with the flag laid down on the steps of the altar. The ceremony was repeated the following day (Passion Sunday, or fifth Sunday of Lent), on Saturday and Palm Sunday and on Holy Wednesday. Attendance at this crowded ceremony granted indulgences (the remission of sins) to the people and clergy present [63]. The Friday before Palm Sunday was the so-called "Friday of Sorrows", a feast of great devotion in Andalucía, then one of the two annual liturgical commemorations of the suffering of the Mother of God.

---

<sup>39</sup> Nowadays, Passion Saturday is considered to be the day before Palm Sunday, formerly called Palm Saturday [65].

On Palm Sunday, the archbishop blessed in the Cathedral the palm fronds and olive branches with which the people symbolized the entry of Jesus into Jerusalem, and then a solemn procession took place, leaving through the Puerta de la Natividad or San Miguel and returning through the Puerta de Palos, on the opposite side of the Cathedral. The High Altar, covered by its black cloth, was hidden behind a white curtain or veil, the "*velum templi*", drawn back on that day. The images of Christ, the Virgin and the saints around them were covered with black veils until Good Friday. After the procession, the Palm Sunday ceremony continued with a solemn Mass followed by a traditional plainchant version of the Passion according to Matthew, with different voices alternating in the dialogued parts of the Gospel narrative. Similarly, on Holy Tuesday, the Passion according to Mark was sung and on Holy Wednesday, the Passion according to Luke. On this latter day and during the recitation or chanting of the Passion, at the words "*et velum templi scissum est*" ("the veil of the temple was torn in half")<sup>40</sup> the white veil in front of the Altar that hid the officiants was ceremoniously torn from top to bottom, followed immediately by an enormous roar generated by the simultaneous detonation of numerous firecrackers placed on the high cornice of the temple, recalling the earthquake that followed the death of Jesus according to the account in Matthew's Gospel<sup>41</sup>. After Mass, Vespers were sung and the last presentation of the *Santa Seña* was made [63][64].

---

<sup>40</sup> The text in the Gospel of Luke 23:44-46 reads: "It was now about noon and darkness came over the whole land until three in the afternoon because of an eclipse of the sun. Then the veil of the temple was torn down the middle. Jesus cried out in a loud voice, "Father, into your hands I commend my spirit"; and when he had said this he breathed his last." Source: *Books of the Bible*, published online by the United States Conference of Catholic Bishops, at <https://bible.usccb.org/bible>. Consulted on June 28, 2024.

<sup>41</sup> Gospel of Matthew 27:51: "And behold, the veil of the sanctuary was torn in two from top to bottom. The earth quaked, rocks were split, tombs were opened, and the bodies of many saints who had fallen asleep were raised." Source: *Ibid*.



On Wednesday afternoon, the Compline service (the last prayer of the Liturgy of the Hours, normally recited at the end of the day) was celebrated, followed around five o'clock by the Office of Tenebræ or Matins of Holy Thursday, thus formally commencing the Easter Triduum a few hours ahead. These services were held on the evening prior, so that their conclusion several hours later coincided with the sunset and darkness in the temple. The Office of Tenebræ began with the church illuminated only by the candles of an imposing bronze candelabra or *Tenebrario*, almost eight meters (over 26 ft) high, located between the High Altar and the Choir, with 15 candles that were gradually extinguished at the conclusion of the prescribed readings or chants of Psalms and Lamentations<sup>42</sup>. The last candle, a white candle located at the center of the *Tenebrario*, called "la Maria" (representing the Virgin), was removed (without being extinguished) by an acolyte, remaining barely visible behind the veil that partially hid the altar during the next part of the ritual. At that moment (around 9 p.m.), the singing of the *Miserere*<sup>43</sup> began in the almost total darkness of the church, with the gradual "*Christus factus est [pro nobis obediens usque ad mortem]*" ("Christ became [obedient for us until death]")<sup>44</sup>. At the end of the *Miserere*, exactly one hour later, the clergy and faithful concluded the Psalm with a great clatter of wooden choir seats being slammed and the striking of sticks and *carracas*<sup>45</sup> (and of any other handy noisemakers), a deafening roar that was meant (at least in theory) to immediately cease upon the light of the candle hidden behind the altar reappearing a few minutes later, indicating the end of the ceremony. The chaotic din once again supposedly intended to recall the dramatic events upon of Jesus' expiring on the cross. The chronic problem in the Cathedral, which was already being mentioned in the *Cabildo*'s records back in the 17<sup>th</sup> century, were the tomfoolery and misbehavior that frequently took place in the darkness of the temple and, especially, at the end

---

<sup>42</sup> Texts of the prophet Jeremiah in the Old Testament.

<sup>43</sup> Psalm 50 (51 in the Hebrew numbering), "*Miserere mei Deus...*" ("Have mercy on me, O God...").

<sup>44</sup> Text of St. Paul's epistle to the Philippians 2:8.

<sup>45</sup> A handheld wooden instrument consisting of a sprocket and cogs that when spun produces a dry and unpleasant noise.

of the ceremony during this very crowded event. In 1833 (and on many other occasions) the *Cabildo* went as far as threatening to cancel the performance of the *Miserere*, opting in the end to instead more rigorously enforce the separation between men and women and to strategically place a greater number of deputized guards to more effectively control the attendees [38][48][64].

But the greatest splendor of Holy Week at the Cathedral was reserved for Maundy (or Holy) Thursday. At dawn, a huge *Monumento al Santísimo* (Monument to the Blessed Sacrament) was unveiled at the back of the church –an allegorical ensemble of four levels and 40 meters high (131 ft) reaching almost to the keystone of the temple vault. First built in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries mainly out of wood, iron and paper board with fine gold and silver ornaments and its base arrayed in the shape of a cross, the *Monumento* featured statues and scenes representative of the Old and New Testament, topped by an elaborate Monstrance. The *Monumento* was assembled every year — a costly process that lasted several weeks — and was illuminated by hundreds of lamps and candles that had to be restocked or replaced as they ran out. The pillars and the wall next to the main door of the Cathedral were also covered with large red velvet hangings with golden trim. In the morning, a Pontifical Mass (a solemn Mass celebrated by the archbishop) was celebrated. With the singing of the *Gloria*, bells and organs were thenceforth silenced until Easter, not only in the Cathedral, but in all the churches and convents of the diocese<sup>46</sup>. At the end of the Mass, the Holy Oils were blessed<sup>47</sup> and the Eucharist was transferred in formal procession to the *Monumento* and was placed inside whose ornate Monstrance. The procession was accompanied by the singing of a "*Tantum*

---

<sup>46</sup> To call to Mass during the days when the use of bells was forbidden, the Cathedral used a large *matraca* or rattle located on top of the Giralda, which still exists. It is a curious hollow wooden instrument in the shape of a cross that when turned over is struck by mallets, creating a low, dry but loud noise.

<sup>47</sup> Oils blessed by a bishop and used in the administration of certain Sacraments.

*Ergo*"<sup>48</sup> for two choirs by the Sevillian composer of the Renaissance (and former Master of the Chapel and *Seise* himself) Francisco Guerrero. The event was followed by the rituals of dressing and feeding thirteen poor people and the ceremonial washing of their feet by the archbishop (the *Lavatorio*)<sup>49</sup> and the Compline service, beginning the second day of the Easter Triduum. At 6:00 p.m., a second Office of Tenebræ began, concluding with the end of the sung *Miserere* at around 11:00 p.m. Throughout the early evening hours, the ecclesiastical authorities received the processional *hermandades* that made station that day in the Cathedral [63].

At about 4 o'clock in the morning of the following day (the actual Good Friday), marking the end of the processions that would have taken place through the night all over the city, the *hermandades* arrived at the Cathedral in the ritual that today is called *La Madrugá* ("The Dawn"). Upon entering, the *pasos* or images were illuminated by the lamps and candles of the *Monumento*, creating one of the most intense religious moments of the Sevillian Holy Week<sup>50</sup>. At six o'clock, the

---

<sup>48</sup> "*Tantum ergo Sacramentum*" ("Therefore, the so great Sacrament"), first verse of the last two stanzas of the Eucharistic hymn "*Pange lingua*" ("Sing, O tongue").

<sup>49</sup> Reflecting the Gospel according to John 13:1-15, which narrates the moment in which Jesus washes the feet of his disciples during the Last Supper, as a demonstration of humility. One of the most beautiful and moving of Eslava's sacred works (in this author's opinion) is a set of two short antiphons for the ceremony of the Holy Thursday Lavatory for four solo voices (CPE-393), found in the music archive of the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile by Prof. Alejandro Vera and transcribed for this project.

<sup>50</sup> As a side historical note, at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, with the French occupation and the difficulties of the post-war period, the activities of the Sevillian *hermandades* were greatly curtailed. Two decades passed before the tradition of the Holy Week processions could finally be revived, only to decline again during the second half of the 1830s. Between 1830 and 1835, the *hermandades* that most frequently processed during *La Madrugá* were those of El Silencio, La O, Carretería, Gran Poder and Macarena [65]. Today there are typically six: El Silencio, Gran Poder, Macarena, Calvario, Esperanza de Triana and Gitanos.

liturgy resumed in the Cathedral with a brief procession, which the archbishop led in his bare feet and with his head uncovered (without his traditional miter), followed by a ceremony of adoration of the Holy Cross and the return of the Eucharist from the *Monumento* to the Main Chapel. In the afternoon, the Compline service was celebrated, followed by an Office of Tenebræ that ended with a recited *Miserere*, while the *pasos* processed.

The ritual of the Holy Saturday ("Saturday of of Glory") began in the morning with the blessing of the fire and the Paschal Candle (an enormous candle of more than eight meters high and weighing almost 1,200 kg, or 2,645 pounds), the blessing of the Baptismal Font, the singing of Easter litanies and, finally, with the singing of a solemn *Gloria*, the removal of the black veil from the High Altar, more firecrackers in the Cathedral and the triumphal ringing of the bells of the Giralda, followed by the ringing of the bells of all Sevilla.<sup>51</sup> All this great cacophony was followed by the irrational custom in some of more humble neighborhoods of Sevilla to fire shots at ridiculous rag effigies strung over the streets which they called *Judas* but which in reality represented reviled public figures<sup>52</sup> [66]. At 2:00 a.m. on Easter Sunday, Matins and Lauds were sung and Holy Week concluded in the Cathedral with a brief procession to the Cathedral's Chapel of Nuestra Señora de la Antigua [63]. The Pontifical Mass on Easter Sunday was musically the ceremony of greatest splendor of the entire liturgical year in Sevilla. The entire Capilla de Música participated in it with the most ambitious program it could afford, including an imposing Easter Sequence, a

---

<sup>51</sup> Note that the celebration of the Resurrection of Christ took place on Saturday, therefore called "of Glory". Since the middle of the 20th century, with the reform of the Holy Week liturgy, this celebration was moved to Easter Sunday, turning Saturday into a third penitential day. The rituals of Holy Wednesday were entirely discontinued or moved to the following day.

<sup>52</sup> This absurd and irreverent custom, apparently also quite common in other parts of Andalucía as well, is portrayed in all its crudeness by the poet and Nobel Prize laureate Juan Ramón Jiménez in his work *Platero y yo* (Chap. VIII) [1917], referring to his native town of Moguer, in the province of Huelva.

traditional element of the repertoire of the Sevillian Cathedral to which Eslava would pay homage years later with a composition of his own (*Victimæ Paschali*, CPE-381) [64].

Currently, very little remains of all these traditions: Since the mid-20<sup>th</sup> century, neither the ritual of the *Santa Seña* nor the Office of Tenebræ are performed, and the length of services has been considerably reduced. There are no firecrackers or *carracas* (and no disturbances) in the darkness of the Cathedral, no torn veils, and the *Tenebrario* ceased to be used many years ago. The celebration of the Institution of the Eucharist takes place on Holy Thursday and the Passion and Death of Christ are commemorated on Good Friday. Christ's Resurrection is celebrated with the arrival of Easter Sunday. The *Monumento* was permanently dismantled in the 1950s and has not been used since. The *Miserere*, specifically the *Miserere Grande* (1835-37) composed by Hilarión Eslava, after many challenges, and thanks to the fidelity of the Sevillians, is still sung today in the Cathedral of Sevilla, although only once during Holy Week, typically on the eve of Passion Sunday. The *hermandades* and the processional acts of Holy Week still survive today with great fervor and brilliance.

#### The first three years in Sevilla (1832-1834)

Returning to Hilarión Eslava, for the newly incorporated Master of the Chapel there would have been certainly no shortage of challenges. At the time of his accession to the Mastership of Sevilla's Cathedral in April 1832, Eslava found a Chapel of Music lacking direction and living beyond its means — largely the result of more than three years without a permanent Master — and to make matters worse, with the *Cabildo's* coffers considerably depleted by wars and by numerous arbitrary seizures decreed by an autocratic and corrupt Crown and its government. Even on a personal level, Hilarión had to face the inconvenience of having to wait until September to be finally assigned a suitable dwelling nearby, as the residence originally designated for him at the Colegio de San Isidoro could not be readied in time [38][48].

In dealing with the state of the Chapel of Music, the *Cabildo* acted surprisingly promptly: in June, it urged the new Master of the Chapel and the First Organist, canon Manuel

Sanclemente, to prepare a joint reorganization plan with the ambitious goal of reducing the Chapel's budget significantly, but "without letting the quality of the worship decline" [48]. The plan was completed a month later. In this, his first task as Master of the Chapel of Music, Hilarión demonstrated his visionary capacity and his precision and attention to detail. In the opinion of canon Mariano Castellón, Protector of the Music Chapel, to whom the Chapter had entrusted the supervision of this work, in the plan proposed by Eslava and Sanclemente "worship is preserved here, at a higher level than in all the churches of Spain; and everything is attended to with a notable savings compared to the prior expenditures" [48].

The plan, of which a copy handwritten by Eslava himself remains extant in the Cathedral archives, contemplated distributing the staff (or numerary) singers among two groups spanning the standard vocal range (soprano, alto, tenor and bass, or SATB), adding up to one soprano and the *Seises*, three altos, two tenors, and two basses<sup>53</sup>. According to the plan, the orchestra was to consist of four first violins, four second violins (two of them supernumerary or contracted), a viola (supernumerary), a flute (supernumerary), two horns (both supernumerary), two oboes, a cello and a double bass, sometimes supplemented with up to four additional supernumerary musicians. The plan contemplated the elimination of the *bajonista* position, but it added two new numerary tenors (replacing another two), along with a bass and two second violins.

The plan proposed assigning musicians for each of the 53 "orchestra days" or more solemn feasts of the Cathedral's liturgical calendar, listing in detail for each occasion the recommended number of supernumerary musicians and the corresponding cost, based on the framework described above. On minor feasts, the orchestra was to be reduced to

---

<sup>53</sup> Note the extremely sparse composition of the voice ensemble compared to a typical choral ensemble today.

staff musicians only, supported by *obbligato* organ<sup>54</sup>. In this way, the proposed plan reduced the annual budget for supernumeraries to less than a quarter of what it had been, although the plan's calculation did not reflect the cost associated with the new staff musicians — a net increase of two — which the plan justified by suggesting that the oboists could be trained to perform as second violins when necessary, not an uncommon practice at the time.

As a further addition, the proposal included the suggestion of making a more frequent use of the Cathedral's two organs, whenever possible integrating them more efficiently with other instruments, so as to better fill the large space of the building and enhance the quality of the music. To this end, Eslava and Sanclemente generously offered to compose and perform a minimum of two Masses and two Vespers that could replace the full orchestra on certain occasions and gave themselves until the beginning of the following year to accomplish that goal.

The proposal was well received. The same month of July 1832, the full *Cabildo* granted its provisional approval to Eslava and Sanclemente's plan, with the right to make adjustments as needed, and Eslava was entrusted with the composition of the orchestral and organ works suggested in the plan. To alleviate the workload of the Master of the Chapel, a new position of Assistant in care of the *Seises* was created, a job initially assigned to a *Colegial* (senior student) from the Colegio de San Isidoro [48].

Hilarión immediately devoted himself to his composition work. A number of his scores preserved in the archives of the Chapel of Music date from the latter part of 1832<sup>55</sup> —

---

<sup>54</sup> This Italian term describes the practice of providing a simple but significant continuous harmonic reinforcement to an instrumental or vocal ensemble.

<sup>55</sup> According to the inventory made in 1994 by Herminio Gonzalez Barrionuevo *et al* [67]. On a related note, the principal ecclesiastical archives of the Archbishopric of Sevilla — the Biblioteca Capitular, the Biblioteca Colombina, the Biblioteca del Arzobispado, and the Archivo

motets and hymns, as well as the traditional Vespers Psalm *Dixit Dominus*<sup>56</sup> for eight voices with orchestra and organ (CPE-178), perhaps one of the first works promised in the plan mentioned earlier. The *Cabildo's* records also mention specifically a *Misa cantada con el órgano obligado* premiered on the feast of the Nativity of the Blessed Virgin (September 8)<sup>57</sup>, apparently with much success, judging by the fact that the *Cabildo* decided to program it a week later, during a visit to Sevilla by Their Royal Highnesses Francisco de Paula de Borbón y Borbón, the king's brother, and his wife. As it turned out, the Mass was not sung on that occasion because eight of the supernumerary musicians hired for this royal performance unexpectedly failed to show up, which caused their immediate and permanent dismissal from all future church functions and their coming very close, one imagines, to being anathematized by a publicly embarrassed Archbishop [48].

For Hilarión, 1832 was also a significant year on a personal level: On September 22 (Saturday of the Spanish Church's Autumn Feast of Thanksgiving in that year<sup>58</sup> ) he received his

---

General del Arzobispado of the Cathedral of Sevilla are today all jointly managed by the Institución Colombina in Sevilla.

<sup>56</sup> It is Psalm 110 (109 in the Greek numbering and in the *Vulgate*), whose first verse is "*Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.*" ("The Lord says unto my Lord: Sit at my right hand, until I make your enemies your footstool.").

<sup>57</sup> It could be the Mass catalogued under CPE-198 or 199.

<sup>58</sup> This is a reference to a celebration of the *Temporæ*, an ancient tradition in the Catholic Church that established four short liturgical cycles coinciding with the beginning of the seasons of the year. Each of these seasons concluded with special feasts whose main purpose was to give thanks to God for the fruits of the earth or to ask for a blessing for the new sowing. Historically, the feasts also had a special symbolic link with the priestly ministry. In Spain, the Autumn Feast of Thanksgiving (or Third) *Tempora* referenced here corresponded to the Wednesday, Friday and Saturday following September 14, the Feast of the Exaltation of the Holy Cross. In the Catholic church of the British Isles and parts of northern Europe, the closest equivalents would have been the feasts of thanksgiving at Michaelmas (September 29) and Martinmas (November



priestly ordination in the degree of Presbyterate. The ceremony took place in Sevilla, in the church of the Convent of the Madres Agustinas Ermitañas de la Encarnación (Chapel of Santa Marta), next to the Cathedral. The consecrating bishop was the then Cardinal Archbishop of Sevilla, Francisco Javier González de Cienfuegos y Jovellanos.<sup>59</sup> Hilarión celebrated his first Mass there just a few days later. [38].

In 1833, Eslava composed several important new works, including a new Mass (CPE-124), his first *Lamentation* of Holy Week (*Lamentación 1ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta*, CPE-123, republished many years later in Madrid) and the first of his Sevillian *Misereres* (CPE-125). For Eslava, this *Miserere* for two choirs, solo voices and orchestra, premiered in Holy Week 1833 and performed again in 1834, fulfilled his contractual obligation with the *Cabildo* to compose a *Miserere* every two years and at the same time provided Hilarión with the opportunity to favorably impress a demanding public for whom the performance of the *Miserere* was one of the most important and multitudinous moments in the elaborate celebrations of Holy Week in Sevilla.

This, by the way, was not Eslava's first *Miserere* — in El Burgo de Osma he had already composed two (CPE-61 and 62) — nor would it be his last (as his "*Gran Miserere*" of 1835-37, CPE-126, and those composed in Madrid years later demonstrate), but it was certainly the most elaborate and magnificent work in his repertoire up to that time. Nor, incidentally, did this *Miserere* represent a sudden "Italianization" of the Cathedral's ritual or in Eslava's musical style, or a break with the style of *Misereres* composed by earlier Masters of the Chapel of the Cathedral of Sevilla, as has been sometimes suggested or implied. It was, in fact, quite the opposite; simply a natural evolution of a style already initiated in the

---

11). Nowadays, the celebration of the *Temporæ* is often limited to only one day a year coinciding with the day of thanksgiving of each national or local community.

<sup>59</sup> Cardinal Cienfuegos (1766-1847) served as archbishop of Sevilla between 1825 and 1836, when he was exiled to Alicante. He is buried at the Capilla de la Concepción Grande of the Cathedral of Sevilla.

18<sup>th</sup> century by Eslava's predecessors in this post, such as Pedro (Pere) Rabassa (1683-1767), Juan Antonio Ripa (1718-1795), and Domingo Arquimbau (1757-1829) [64]. The magnificence and character of this new *Miserere* therefore did nothing more than adapt to the expectations and the means available in Sevilla at that time. And finally, as for the supposed "operatic" or "theatrical" tone of Eslava's work (another frequent criticism of Eslava's *Misereres*), it should be noted that in 1832-33 Eslava would have had little occasion to hear (much less have direct access to) operatic scores — not in El Burgo de Osma, Calahorra or Pamplona, and certainly little or none in Sevilla either, having only just arrived in the city<sup>60</sup>.

There was little else of note in this year of 1833 in the life of Eslava and the Cathedral, except for the great cholera epidemic that devastated Sevilla between September and November of that year, which considerably affected the members and the functioning of the Chapel of Music and the Colegio de San Isidoro<sup>61</sup> [38][48][72].

In 1834, on October 17, Hilarión's mother, Maria Manuela, died in Burlada at the age of 52. It is likely that Hilarión would have been present there at that time [38].

Hilarión Eslava's life and his musical career were about to take a new course, influenced by events in the turbulent Spain of his time.

---

<sup>60</sup> For an in-depth analysis of Eslava's *Misereres*, see the excellent monographs on this subject by musicologist and Eslava biographer José López Calo, [68]-[71].

<sup>61</sup> This epidemic, which originated in Asia, caused great devastation worldwide. It reached Spain in August 1833, with Sevilla being one of the first places it hit. There, it led to 24,000 reported cases (almost a quarter of the population), of which some 6,600 were fatalities [72][73].



The City of Sevilla.



Plan view of the City of Sevilla, by Manuel Spínola [1827]. The Cathedral is shown towards the right of the urban area, highlighted in red and marked with the letter 'A'. Public domain.



“*La Torre del Oro, Seville*” [1833], by David Roberts, Museo del Prado, Madrid.



“Moorish tower in Seville, called *La Giralda*” [1833], by David Roberts, Downside Abbey General Trust. Public domain.





“Las Santas Justa y Rufina”, by Bartolomé Esteban Murillo [ca. 1666], Museo de Bellas Artes de Sevilla. Public domain. These two sisters, Christian martyrs of the Roman *Hispalis* of the 3<sup>rd</sup> century CE, are especially venerated in Sevilla. In the image, the palm fronds represent martyrdom; the clay objects on the floor denote their trade as clayware vendors; the *Giralda* they both hold represents the traditional attribution to these saints of the miraculous survival of the tower during the devastating earthquake of 1504.



“Plaza Real and Procession”, by David Roberts [1835], Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Public domain. The image portrays the traditional procession on the Feast of Corpus Christi. Note the allegorical representation of the Saints Justa and Rufina and the *Giralda*.



“High Altar, Seville Cathedral”, engraving by David Roberts, in *Picturesque sketches taken in Spain during the years 1832-33*, Hodgson & Graves, London [1837]. Public domain



“Interior of the Cathedral of Sevilla during the Ceremony of Corpus Christi” [1833], by David Roberts, Downside Abbey General Trust. Public domain. The *Seises* are portrayed near the bottom left of the image.

“La catedral de Sevilla por el lado de las gradas” [1835], by Genaro Pérez de Villamil, Colección Banco Santander, Madrid. The Colegio de San Isidoro would have been located towards the far end of the street, on the right-hand side.







“La procesión del Corpus Christi en Sevilla” [1857], by Manuel Cabral y Aguado Bejarano, Museo del Prado. The scene portrays the princess Luisa Fernanda de Borbón, younger sister of Isabel II, and her husband, the Duke of Montpensier, and their daughter, María Isabel de Orleans, next to the Puerta del Nacimiento (also known as San Miguel) of the Cathedral. The top of the Arco de San Miguel, which opened to the Colegio de San Isidoro, can be seen towards the left of the image, behind the mounted Horse Guards.



Current view of the Arco de San Miguel or de Eslava, the entrance to the old Colegio de San Isidoro, and commemorative plaque in honor of Hilarión Eslava (detail) — “To the glorious memory of Eslava, most revered priest and distinguished master of the musical arts, who in this building composed immortal works. His disciples and admirers.” Photos by the author, 2016.



In the foreground, the current Epistle-side organ of the Cathedral of Sevilla. In the back, across the Choir, the Gospel-side organ. Author’s photo, 2016.



*Seise* of the Cathedral of Sevilla [ca. 1848], by Théophile Duverger, engraving by Clerman. Public domain. Since 1837 and for a few decades thereafter (in Hilarión Eslava's time), this was the costume worn by the *Seises*. Notice the tall hat, which was replaced by the current shorter, rounded design with a smaller brim. The dominant color of the costume traditionally varies depending on the festivity: azure for the Feast of the Immaculate Conception of Mary and crimson for the Feasts of Corpus Christi and the Carnival Triduum (the three days immediately preceding Ash Wednesday).





“Octava del Corpus en Sevilla”, engraving by Valeriano Bécquer (1833-1870), in *La Ilustración de Madrid*, June 27, 1870. Public domain.

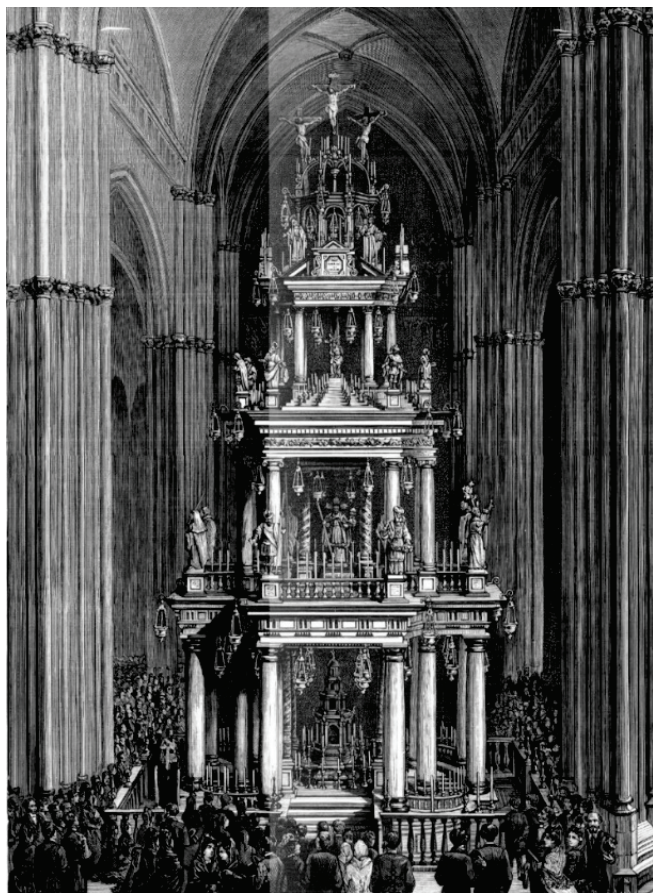


*Seises* during the Octave of the Immaculate Conception. Photo J. Laurent [1879]. Public domain.

*Seises* during the Corpus Christi celebrations at the Cathedral of Sevilla [2007]. Photo Juan Carlos Cazalla Montijano, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, at [https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/161087/1/70\\_0085684.jpg](https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/161087/1/70_0085684.jpg) (consulted June 14, 2022).



*Tenebrario* of the Cathedral of Sevilla, photo courtesy of the blog *Leyendas de Sevilla*, <https://leyendasdesevilla.blogspot.com/> (consulted July 16, 2022).



*Monumento al Santísimo* of the Cathedral of Sevilla during a royal visito held on Maundy Thursday, 1877, engraving from *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI Núm. XII, March 30, 1877, p. 208. Public domain.





The chapel of the Convento de la Encarnación of Sevilla [2016]. Hilarión Eslava was consecrated into the priesthood on September 22, 1832, at this church. *Sevilla Daily Photo Collection* by Juan Manuel Jiménez García, at <http://sevilladailyphoto.blogspot.com.es/> (consulted July 6, 2022).

*Miserere à 8 voces  
con toda orquesta; que  
se debe ~~executar~~ en el  
preciso termino de una  
hora, como es costumbre  
en la 1<sup>ra</sup> y 2<sup>a</sup> Metrop.<sup>a</sup>  
y Patriarcal de Sevilla,  
para la qual compuso  
su Mtro de Capilla  
Ylarion Eslaba*  
Año de 1833.

Autographed annotation by Hilarión Eslava on the cover of his *Miserere* of 1833 (“*Miserere à 8 voces con toda orquesta; se debe executar en el preciso termino de una hora, como es costumbre en la St.<sup>a</sup> Ig.<sup>a</sup> Metrop.<sup>a</sup> y Patriarcal de Sevilla, para la cual compuso su Mtro. De Capilla Ylarion Eslaba. Año de 1833.*”) [sic] [69]





#### IV. TRIUMPHS AND TRIBULATIONS

##### Spain during the Regency (1833-1843)

On September 29, 1833, King Fernando VII died in Madrid, opening a period of great political upheaval in Spain. After three marriages ended in widowhood and without offspring, Fernando VII, 45 years old, had married one of his nieces, María Cristina de las Dos Sicilias (1806-1878), 22 years his junior, at the end of 1829. Perhaps somewhat optimistically, but certainly with the gift of timing, the king abrogated in March 1830 the decree issued in 1713 by his predecessor and first Spanish Bourbon king, Felipe V, which prevented women from succeeding to the Spanish throne. This significant "Pragmatic Sanction" of Fernando VII was to allow the accession to the crown of his daughter Isabel (the future Isabel II), born in October 1830 († 1904), while closing off a dynastic path to his younger brother Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855). Although the Carlist faction of the court organized a plot in September 1832 that temporarily achieved the annulment of the Pragmatic Sanction (the so-called "Events of La Granja"), the new law finally stood. Upon the death of the king, María Cristina took the reins of the nation as regent (officially "Queen Governor"), with the intention of remaining in that position until the coming of age and coronation of her daughter Isabel [23].

Carlos María Isidro de Borbón refused to accept the situation and proclaimed himself king of Spain under the name of Carlos V from his exile in Portugal, leading to the beginning of the First Carlist War (1833-1840), the first of several civil conflicts that would devastate the country during the 19<sup>th</sup> century. Without going into too much detail, the pretender Carlos fundamentally represented the most reactionary faction in both politics and religion among Spaniards. Carlism, whose main objective was to put its leader on the throne of Spain, was most deeply rooted in rural areas, especially in the Basque Country / Euskadi, Navarra, parts of Catalonia / Catalunya and in the Maestrazgo / Maestrat, the latter a mountainous area encompassing the north of what is today the province of Castellón and the east of Teruel. In the Basque Country, Navarra and Catalonia, Carlism also advocated for the preservation of the traditional rights or

*fueros*, in opposition to the liberal centralism favored by the Bourbon monarchy. The Regency, partly out of inertia and partly out of political expediency, after a decade of corrupt absolutism, began to align itself with the more moderate sectors of the liberal sphere. Militarily, the conflict, though encompassing almost the entire peninsular territory<sup>62</sup>, was centered around the north and northeast of the country, granting numerous but limited triumphs and setbacks to both sides, which engaged in constant and shameful abuses of the civilian population. The war ended in May 1840, with the fall of the last Carlist stronghold in the Maestrazgo, the pretender having already fled to France a few months earlier [23][74].

The greatest, or at least the most widespread and lasting effect of the war, however, was economic. An already chronically battered and poorly managed economy was now impacted by the human and material cost of a civil war. The lack of competent leaders in the moderate wing of the liberals, and the reigning social and economic instability precipitated the entry into the government in 1835 of the radical liberals, headed by Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853). In his capacity as president of the government, (Álvarez) Mendizábal sought the economic sustainment of the war mainly through the pursuit of credits abroad and the disentailment (*desamortización* in Spanish)<sup>63</sup> of the properties of the Church, a policy initiated by his predecessor in the government. The first step in the disentailment process was

---

<sup>62</sup> In October-November 1836, the Carlist troops briefly occupied Córdoba, Osuna and Écija; these last two towns were barely 100 km (62 miles) from Sevilla [73]. In August 1837, a Carlist military expedition reached the gates of Madrid, but unexpectedly withdrew without entering the capital.

<sup>63</sup> Disentailment can be interpreted in this context as the forced expropriation and auctioning by the government of land and real property owned by religious communities and religious orders, for the sole benefit of the state. Mendizábal's disentailment was neither the first nor the last in Spain; in fact, it extended the disentailment of 1820 (instituted during the *Trienio Liberal*) and was followed later in the 19<sup>th</sup> century by two more, in 1841 and in 1855. However, this disentailment was the one that had the most drastic and permanent effect on the Spanish Church, and it is the one most often cited by historians.

the closure, at the beginning of 1836, of all the convents and monasteries run by male religious orders and the exlaustration of their members, their properties thenceforth becoming the state's, and the profits from their sale being applied against the public debt. Subsequently, the confiscation was extended to female institutions with less than 20 professed nuns. Added to these actions in July 1837 was the suppression of the ecclesiastical tithe<sup>64</sup>. The effects were of an enormous significance: The public treasury benefited from a considerable infusion of capital; a capital, however, that would end up wasted in a useless and poorly led war and in corruption and political chaos. On the other hand, the abandonment of monasteries and convents throughout Spain, the ravages of which can still be seen today, irreparably damaged cultural and historical assets and, when added to the suppression of the tithe, condemned clerics and religious organizations (including the Cathedral of Sevilla, as will be seen later on) to sudden destitution, becoming propaganda fodder for a Carlist cause that

---

<sup>64</sup> The tithe (*diezmo*, in Spanish, from the word for the quantity ten, *diez*) was a tax levied by the Church under the patronage of the Crown for the stated purpose of supporting the construction and maintenance of buildings, defraying the living expenses of the clergy and covering the needs of *Cabildos*. The payment was usually made in kind and fundamentally consisted of a tenth of the bulk of the agricultural or livestock output of each contributor —hence the name. The contribution was obligatory, under penalty of excommunication. Given the not insignificant amounts involved and the rather effective means of persuasion, it is not surprising that the Crown also ended up demanding its "cut", under the pretext of its material support to the Church in the fight against "heathens" and "heretics" during the reconquest of the country from the Moors. In Sevilla, the tithe had been instituted by decrees of King Fernando III and his son Alfonso X in the 13<sup>th</sup> century and represented one of the main revenue sources for the archdiocesan *Cabildo*. To mitigate the suppression of the tithe, the *Cortes* (national parliament) applied toward the Church's needs of the profits generated by the disentailment, *theoretically* supplemented by additional state funding (generated by Spanish taxpayers) until the budget obligation assigned by the Government to each ecclesiastical institution could be met. The decree of 1837 was not always immediately put into effect and was subjected to numerous revisions until practically the signing of the Concordat with the Holy See in 1851.

allegedly fought in the name of *God, Country, King and Fueros* (in that order) and that already benefitted from the tacit support of a large segment of the clergy. The forced sale of Church property, also done with the intention of stimulating a more equitable distribution of land among the peasantry, for the most part did nothing more than increase the wealth of rich landed estate holders, especially in Andalucía, where only these individuals had the means and the influence to acquire the auctioned lands.

Although the government of Mendizábal fell that same year of 1836, the liberal regime survived refashioned in various political shades until 1840, presiding over the drafting and approval of a new Constitution (in 1837) and barely overcoming numerous crises and military coup attempts. In October, civil unrest all over the country and a political struggle unleashed between moderate liberal factions (openly supported by the Queen Governor) and progressives, led to the victory of the latter, presided by the prestigious General Baldomero Espartero (1793-1879), and forcing the resignation of María Cristina to the regency and her forced exile to France. General Espartero went on to become regent himself, with the acclaim of a populace and politicians who soon turned their backs on him. For the Church, Espartero's accession to power represented a harsh setback, with the promulgation in 1841 of a new disentailment consisting of the expropriation and sale at public auction of the property of the secular clergy<sup>65</sup>. Amid more turbulence, intrigues, and coup plots organized, or at least encouraged from exile by María Cristina, Espartero's regency held power only tenuously until July 1843, when a new military coup forced him to leave the country and go into exile in England, though not before subjecting the cities of Barcelona and Sevilla to merciless artillery bombardments [73]. The provisional government that followed Espartero's regency decreed Isabel's coming of age and her accession to the throne that same November, when the crown princess was only 14 years old. Isabel II, the first female monarch of Spain, was to reign until 1868 [23][50][74][75].

---

<sup>65</sup> Members of the clergy not bound to a religious order and therefore not governed by monastic rules.

### Years of development and privations in the Mastership

For Hilarión Eslava, the period of his Sevillian Mastership between 1832 and 1835 was one of practically feverish compositional activity; of the almost 100 works likely composed in Sevilla (catalogued by this author with the numbering CPE-100 to CPE-299), more than a third pertain to these first four years. The style ranged from plainchant to works of elaborate workmanship and orchestration. Belonging to the latter category, Eslava premiered the second of his *Misereres* in 1835, thus meeting the obligation acquired with the *Cabildo* to compose a *Miserere* every two years. This work, revised in 1837, would become Eslava's "*Gran Miserere*" (CPE-126), which is still heard every year in the city<sup>66</sup>. In addition to all this activity by the Maestro, there were the daily tasks related to his position, the celebrations of important liturgical feasts and extraordinary events of the Cathedral and the civic life of Sevilla, as well as his responsibilities regarding the selection, education and care of the *Seises*. It is not surprising, therefore, that Eslava formally requested to be absent from some of the liturgical functions and that from time to time some friction arose with the *Cabildo* on this issue [38][48].

Proof of the wide recognition Eslava was already enjoying in 1835 was the invitation in March of that year by the *Cabildo* of the Cathedral-Basilica of Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza to fill the post of Master of the Chapel, after the retirement of its former incumbent, Antonio Ibáñez Telanga (1789-1837). Ibáñez had been, together with Eslava, one of the candidates in 1830 to the post of Master of the Royal Chapel in Madrid. Eslava thanked Zaragoza's *Cabildo* for the offer but, prudently, turned it down [11].

A small but interesting anecdote of this time is a request that appears reflected in the official minutes of the *Cabildo* of the

---

<sup>66</sup> As a brief aside, in addition to the excellent monographs by José López-Caló on Eslava's *Misereres* cited above, mention should also be made of the expert and meticulous reconstruction of the work in its 1835-37 version by the distinguished Sevillian musician and composer José Manuel Delgado Rodríguez [76].

Cathedral of Sevilla, dated May 18, 1835. It is a request by a canon named Ignacio Tenorio on behalf of the Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles for "music for the responsories of the Office of the Feast of Our Lady", a request to which the *Cabildo* agreed with great enthusiasm, asking their Accountant's Office to assume the cost of the copied scores, something that was seldom done [48]. The requesting Cathedral would have been that of the town of Puebla, in Mexico, where Tenorio, a Sevillian cleric, is known to have been a paid member of the staff (*racionero*) since 1812 and a member of the *Cabildo* since 1820 [77]. Although probable, it is not known if Eslava (as Master of the Chapel) would have been assigned the task of supervising the selection and copying of the requested works, or whether any of the young composer's works might have been included in the shipment, as Hilarión would later arrange to do in Madrid. In any case, no indications have been found to date in Sevilla or Puebla of the delivery or receipt of the order<sup>67</sup>; one can assume that, with all the events of the time (including a bloody and recently achieved independence of Mexico, not officially recognized by Spain until 1836), the project might not have run its full course, or that the copied scores, if they were indeed made, were lost at some point during their transfer to Puebla.

The outbreak of the war in 1833 deeply divided Sevilla. It is difficult to know how Eslava would have reacted at that time, his native Navarra being one of the regions in Spain most sympathetic to the Carlist cause and materially most impacted by the conflict. Years later, however, Hilarión would be known as a loyal Crown subject and personally close to Isabel II and her family. On the other hand, there is ample evidence that at the beginning of the war, the local church leadership in Sevilla was not altogether unsympathetic to the Carlists or at least their ideals, starting with the Cardinal-Archbishop, Francisco Javier González de Cienfuegos y

---

<sup>67</sup> The author would like to thank María Luisa Vilar-Payá, professor of the Department of Music, School of Arts and Humanities of the Universidad de las Américas - Puebla (Mexico), for her invaluable help in this small research task.

Jovellanos and the aging Dean of the *Cabildo*<sup>68</sup>, Fabián de Miranda y Sierra (1737-1836). Fabián de Miranda assumed the post of Dean in 1779 and later also rose to Governor and Vicar of the See. Cienfuegos took possession of the archbishopric in 1825 and was named Cardinal by Pope Leo XII that same year. Although both clergymen were considered openly conservative, neither of them ever publicly declared themselves opposed to the Regency or conclusively proven supporters of the Carlist cause [78][79].

In mid-July 1834, violent disturbances in Madrid led to assaults on convents in the capital and the murder of 78 members of the clergy by mobs inflamed by the false rumor of a "poisoning" of public water sources by clerics sympathetic to the Carlists. Their alleged goal was to aggravate the cholera epidemic that was ravaging the city at that time. Despite the severity of these events, the actions of the liberal government alternated between passivity and veiled complicity, allowing a strongly anticlerical atmosphere to prevail in many cities, including Sevilla, until well into the following year [73][80]. Four weeks after the incidents in Madrid, during the night of August 18, the home of Cardinal Cienfuegos in the Palacio Arzobispal, located next to the Cathedral of Sevilla, was raided and subjected without prior warning to a thorough search, during which, allegedly, Carlist propaganda and gun cartridges were discovered. Two members of the Cardinal's family and one of his employees were arrested. Cienfuegos was allowed to remain in his post for a little more than a year, but ultimately, as exemplary punishment, he was sentenced to internal exile (though not suspended from his post — the Government did not possess that prerogative; only the Holy See had that power) in February 1836, to the city of Alicante / Alacant on the Mediterranean coast [73]. Although the punishment was lifted in January 1844, Cienfuegos chose not to return to his archbishopric. He died in Alicante in 1847 [78]. Fabián de Miranda had died in Sevilla in May 1836 [79].

---

<sup>68</sup> The Dean in this context is the canon who presides over the *Cabildo*. In the Cathedral of Sevilla, the Chapel of Music, including its Master, would have been under his administrative jurisdiction.

The Mendizábal disentailment of 1836, which, at the national level, Sevilla would have the dubious honor of leading in terms of value generated by property sales, but certainly not in resultant benefits to its citizens or its Cathedral's coffers, did not begin to have a major effect in the province as a whole until 1838 [80]. However, the diocese, with its archbishop headed into exile, did not wait for the enforcement of the first disentailment actions, starting as early as February 1836 to impose severe budget cuts. Worsening an already bad situation, the *Cabildo* publicly pledged a "voluntary donation" of 10,000 reales in support of the war effort, in solidarity with the "institutions and the heroes of Sevilla" [82]. At the time, the lists of donors were being published in the *Gaceta de Madrid*, the official communication medium of the Crown, so with this rather extravagant "donation", the Sevillian *Cabildo* might have sought to burnish its image as an institution unquestionably loyal to the Queen Governor while trying to counteract the negative impression created by the archbishop's forced departure [48].

The first internal actions of the *Cabildo* were the controversial closure of the Chapel of Music and the reorganization of the resources allotted for worship, the details of which were to be defined by a commission created for that specific purpose. That year's Holy Week rituals were drastically cut back, to an extent that the *Miserere* was probably not sung [70]. In August, faced with the impossibility of continuing to pay the 60,000 reales required for the sustainment of the Colegio de San Isidoro, the *Cabildo* decided to shutter it, although the closure did not become effective until September 1837. In 1836, the Colegio had an enrollment of about 27 *Colegiales* plus the *Seises*, but some of the *Colegiales* had been called up or had enlisted as volunteers in the army or the militia, so their actual number would have been somewhat lower. All the remaining students were sent home, being provided with a daily allowance conditional upon their following new and strict attendance and conduct regulations. As an illustration of the hardship that the closure represented for many of their families, the *Cabildo* granted permission for the *Seises* to take home the beds they used at the Colegio.



In view of the difficult situation, with a liturgy in the Cathedral that more than ever required his personal attention and with the imminent closure of the Colegio de San Isidoro and all of its consequences, Hilarión requested in September 1836 that he be relieved of the obligation of teaching the *Seises*, knowing that this would mean a reduction in his salary of 200 ducats (equivalent to 2,200 reales) — 20 percent of his pay. The *Cabildo* opted at that time to drag its feet on the matter [48]. It is not surprising, given the circumstances, that when the time came to compose a third *Miserere*, Eslava limited himself to revising his 1835 version<sup>69</sup> [1][68].

In response to ill-concealed attempts on the part of the *Cabildo* to circumvent the restrictions imposed in 1837 by the Government on the sale of ecclesiastical goods, the authorities acted harshly, among other actions restricting the budget for worship to 8,400 reales per month, all of which was supposed to cover the "festivities, apparatus, personnel, emoluments and services" destined for that purpose, an amount that was clearly insufficient<sup>70</sup> [73]. In August 1837, the *Cabildo* was consequently forced to approve a new "plan of reforms and reductions" which, among other things, went on to absolutely eliminate "all music" (the days previously designated as "orchestra days"), drastically cut the pay of the two Organists, and reduced the number of Cantors and *Capellanes de Coro* to 12 and the *Colegiales* (who were incorporated into the choir) also to 12 — in short, reduced down to almost half of the personnel that the Cathedral had counted on when Eslava had arrived a little more than five years earlier. The post of Rector of the Colegio de San Isidoro was abolished and the oldest of the *Colegiales* was placed in charge of his fellow students. The institution of the *Seises*, considered indispensable for worship, survived the cuts, the

---

<sup>69</sup> The revision affected only three of the twelve parts of the Psalm, which were replaced in the new version: *Christus* ("*Christus factus est*"), *Cor mundum* ("*Cor mundum crea in me, Deus*") and *Quoniam* ("*Quoniam si voluisses*") [68].

<sup>70</sup> To give an idea of just how far short of the Cathedral's needs was this figure, only the cost of assembling and repairing the *Monumento* to the Blessed Sacrament and the celebration of the Lavatory during the Holy Thursday Mass alone was estimated in 1841 at 12,000 reales [70].

Master of the Chapel maintaining his responsibility over their education and wellbeing [38][70]. In view of the situation, the staff and supernumerary musicians, as a gesture of selfless generosity, offered to perform for free on the "most classical days of the year at the *Cabildo's* discretion". In November, upon the Colegio de San Isidoro closing its doors, Hilarión again communicated to the Cabildo his request to be relieved of his responsibilities concerning the *Seises*, a petition that was not granted [48].

Despite all of these challenges, a major milestone in Eslava's life in 1837 was the completion of his solfège textbook, the *Método de Solfeo*, after several years of experiments and tests with his own versions and those of other Spanish and foreign composers and educators. The *Método*, which would finally be offered to the public in 1845, turned out to be one of his greatest and most enduring contributions to musical education<sup>71</sup>. It is possible that Eslava's initial intention might have been to use it for the musical preparation of the *Seises*. With them, certainly, he would have had the opportunity to add materials and improve its content, as implied in his Introduction ("to my fellow teachers"), included in the first printed editions and partially paraphrased here [83]:

"My first thought was to translate into Spanish one of the better treatises published abroad; but finding myself obliged to make some substantial innovations, I decided to create an entirely new one. My fellow teachers will appreciate how difficult was the task I set out to accomplish to make a complete treatise on solfège, without incurring any of the defects I have already mentioned. Thus, having written mine in the year [18]37, and having put it into practice with my disciples, I have

---

<sup>71</sup> For an in-depth analysis of this significant work and its development, see [84]. Regarding this same subject, an extensive biographical sketch about Eslava published in 1843 [11] (reprinted only a few days later in [85]) suggests that this project may have begun around 1829 and that it may also have included a treatise on composition. And as an endorsement of the still unpublished *Método*, a mention was made of the success with which it was previously used in a girls' school under the direction of the aptly named Antonio Canto, an organist and composer from Sevilla and a friend of the Maestro.

had to purify it of the flaws that this very practice revealed; being now certain that, although my presumption does not reach the point of believing that this work of mine is free of defects, it is at least the product of serious thought accompanied by practice, which has given me very favorable results, and which I hope will be also passed along to those who decide to practice it with fidelity and accuracy".

It is difficult to understate the importance that Eslava's *Método de Solfeo* has had since its publication in the training of generations of musicians in Spain and around the world. The *Método* has been edited, augmented, corrected and translated into many languages and has served as an absolute reference in musical pedagogy. The Sevillian musician, writer, and academician Ignacio Otero Nieto describes the enduring relevance of the work as follows [86].

"While the nineteenth century began with an obsession on theory to such a degree that during much of that time the musical nomenclature persisted in its use of ancient terms (terms, on the other hand precious for their deeply ingrained *españolismo*, which nonetheless more than once succeed in describing and solidifying the idea better), it was enriched during the second half of the century with the most famous solfège method that any Spaniard could have ever conceived, known and practiced even in the smallest village of our territory, composed by Don Hilarión Eslava y Elizondo, possibly the most celebrated figure by all the inhabitants of this nation. The main virtue of this method is the beauty of the melodies of its lessons, for this composer was born with much grace, unrelated to wisdom, for the latter can be expanded by knowledge, but not the case with the former. Such is Eslava's ease in this respect that it is not uncommon to find older people who studied it when they were children and who, after fifty or more years, can be heard singing by heart one or another lesson from it."

If there was any positive news for the Cathedral in 1837, it was the conclusion in March of the restoration and improvement work on the organ designed by Valentín Verdalonga, built between 1816 and 1831, a task whose

successful completion was certified by Hilarión Eslava and the two Cathedral Organists, Manuel Sanclemente and Eugenio Gómez [48]. The availability of two organs from then on would have helped to slightly offset the loss of the Chapel of Music in worship.

For the Cathedral of Sevilla, the following year (1838) was, however, even worse than the previous one. Part of the sung liturgy of the Triduum of Carnival was eliminated, as were many of the traditional rites of Holy Week, including the *Miserere*. The *Monumento* had to be built that year at the expense of the canons of the Cathedral. There were also considerable cuts in the festivities of Corpus Christi, the Ascension and the Assumption of the Virgin, all of them events deeply ingrained and of long tradition in the Cathedral of Sevilla. The allowances for the *Capellanes de Coro* and the *Seises* were not paid for months [38][70]. The situation reached such a point of desperation that, in April 1838, the *Cabildo* decided to appeal directly to the Queen Governor through a letter detailing the painful situation of the worship and the building due to the lack of means and requesting the resumption of the *Diezmo*. There does not appear to have been a reply [38].

Given the circumstances, it is very likely that the *Cabildo* was not fulfilling its obligations toward the Master of the Chapel, either. It is doubtful that Eslava was receiving during all that time the 200 ducats that had been assigned to him for the care of the *Seises*. In November 1838, the *Cabildo* found it necessary to petition the *Junta Diocesana* (the organization through which government aid was channeled to the Diocese) for funds to cover as much as possible of the 7,000 reales that made up the budget outlay assigned to the Master of the Chapel and the *Seises*, which was divided into two equal parts. Eslava's income during 1838 would therefore have been at best probably no more than 3,500 reales, a sum far below the 11,000 reales he had been promised in 1832 [48].

And this was not all: In August, the original lessor of the apartment in which Hilarión resided in the so-called *Compás de San Miguel*, the Latin grammar teacher at the public school of the Colegio de San Miguel, Bartolomé Mena, claimed his

housing from the *Cabildo*. The *Cabildo* agreed to the request, making the assumption that Eslava could then move to the old Colegio, by then converted into the government's Subsidy Office. A problem that the *Cabildo* had not factored in was that the work of moving the offices and outfitting Eslava's residence would require an expenditure of 4,000 reales, a sum that the *Cabildo* did not have at that time. Hilarión, on the other hand, apparently also wanted to bring his unmarried sister Rita, then 19 years old, to Sevilla, given the widowhood of his father and the precarious economic situation of his family in Burlada due to the war. Serafina, by then 26 years old and also single, had already been living with Hilarión in Sevilla since 1832<sup>72</sup> (Catalina, her older sister, was already married). This complicated the housing situation even more. The compromise that was finally reached in November was that Hilarión and his family could remain in their provisional residence, with the condition (offered by Eslava himself) that he would continue to take care of the *Seises* without receiving any remuneration for it. Bartolomé Mena was offered a monthly rent of 80 reales by the *Cabildo*, which six months later had still not been paid. In July 1839, perhaps due to a slight improvement in the *Cabildo*'s finances, Eslava and another priest, Manuel Alonso, were allowed to move to the Colegio, both sharing in exchange the responsibility for the care of the *Seises* and the *Colegiales*, respectively. The *Cabildo*'s records seem to indicate that the Colegio de San Isidoro reopened its doors in 1840 [48].

In 1839, a limited and ephemeral official cash infusion made it possible to carry out the worship of Holy Week with less hardship. There was, however, no new *Miserere* by the Maestro de Capilla; Eslava would not compose a new one until years later, when he was already living in Madrid. The *Miserere* that was sung that year was that of his predecessor, Domingo Arquimbau, composed in 1797 and featuring a simpler instrumental style [70]. The relative penury continued during the rest of that year and the following one,

---

<sup>72</sup> Data from the 1838 municipal census of inhabitants of Sevilla, Parroquia del Sagrario, consulted on December 18, 2022, at <https://www.familysearch.org/search/film/004756123?cat=1385020> image No. 287.

although in a more intermittent way; little by little, the civil authorities - the Political Chief (local representative of the central government) and later, the Provincial Council and the City Council of Sevilla began to provide aid in a manner that allowed the resumption of some of the most important celebrations of the Cathedral's liturgy, all amidst an absolutely chaotic and dangerous civil situation in Sevilla that persisted until the end of the Regency in 1843 [73]. As an illustration of this, the Holy Week of 1840 was celebrated with almost the accustomed dignity, but when the Christmas festivities arrived, a new and pressing lack of funds forced the traditional singing of the Psalms to be done without musicians, alternating voices and organ, with the *Cabildo* instructing that the modified liturgy maintain "the same duration as when there was music", and the solemn matins of Christmas Eve were performed in plainchant. And in the Octave of the Immaculate Conception in the middle of the same month, the *Cabildo* was unable to pay for some much-needed alterations to the costumes of the *Seises* [38][70]. The difficult circumstances that the Cathedral went through from 1836 onwards and Hilarión's own hardships are especially relevant in this story because they would become a determining factor in the composer's brief but significant leap into the world of opera, as will be seen later on.

On the other hand, it is also interesting to note the growing personal fame of Hilarión, which spread inside and outside the Cathedral walls. In a biography of the composer published in Madrid in 1843 [85], the extraordinary interest generated by Eslava's music is highlighted by comments like "(...) especially of the many foreigners who during Holy Week cross the spacious naves of the cathedral. Among them, and very particularly the English, it has become very common to visit *señor* Eslava, to admire the man of genius and to bring back to their homeland some of the pieces that have pleased them the most". This was no exaggeration: In the Vincent Novello collection (1781-1861) of the British Library, we have

recently found a complete manuscript copy of a *Villancico y baile de Seises* by Eslava, made in Sevilla around 1841<sup>73</sup>.

On August 12, 1840, Hilarión's father, José Joaquín Eslava, died in Burlada, leaving the family (especially his unmarried sisters) in a rather precarious economic situation. It is reasonable to assume that, given all the difficulties facing Hilarión, it would not have been immediately possible for him to travel to Burlada. In the *Cabildo's* official meeting minutes, there is a request by Eslava dated May 7, 1841, to be granted an authorization to travel to Navarra for a period of 7 or 8 months in order to "settle several family matters that were pending due to the death of his father", a request that was approved. The trip, if Hilarión did indeed make it, however, must have been shorter than expected, given the premiere of his first opera in Cádiz the following June 5<sup>th</sup> and his return to Sevilla only a few weeks later [38][48].

---

<sup>73</sup> It is in fact the *Villancico a la Purísima Concepción de Maria Inmaculada* catalogued under CPE-213 ("Con cánticos sonoros..."), mentioned in the title and in the Author's Notes of this biography. The copy contains an indication at the foot of the title page stating that it came from Pedro Taberner's music store in Sevilla, located on the city's iconic calle de Serpes. On a related matter, in 1834, upon hearing that music scores from the Cathedral archives were being sold "on the streets of the city", the *Cabildo* issued instructions forbidding the copy of any musical works in its possession and even suggested that the works in circulation should be recovered somehow [48]. Perhaps by 1841, given the precarious economic situation of the *Cabildo*, the prohibition was no longer being strictly enforced.







“María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, Queen Consort” [1830], by Vicente López Portaña, courtesy Museo del Prado, Madrid.



Queen Isabel II of Spain as a child [ca. 1835], by Carlos Luis de Ribera y Fieve, courtesy Museo del Prado, Madrid.

Carlos María Isidro de Borbón [ca. 1823], by Vicente López Portaña, Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Public domain.



"Calderote" (First Carlist War), by Augusto Ferrer Dalmau [2010], in *Wikimedia Commons*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro\\_-\\_Calderote\\_Primera\\_Guerra\\_Carlistas\\_by\\_Ferrer\\_Dalmau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro_-_Calderote_Primera_Guerra_Carlistas_by_Ferrer_Dalmau.jpg) (consulted July 28, 2022).



Juan Álvarez Mendizábal  
[ca. 1835-1842], lithography  
by L.C. Legrand, Biblioteca  
Digital Hispánica, Biblioteca  
Nacional de España, Madrid.  
Public domain.



El general Baldomero Espartero, Prince of Vergara and Regent  
of Spain [1841], by Antonio María Esquivel, Colección del  
Ayuntamiento de Sevilla. Public domain.

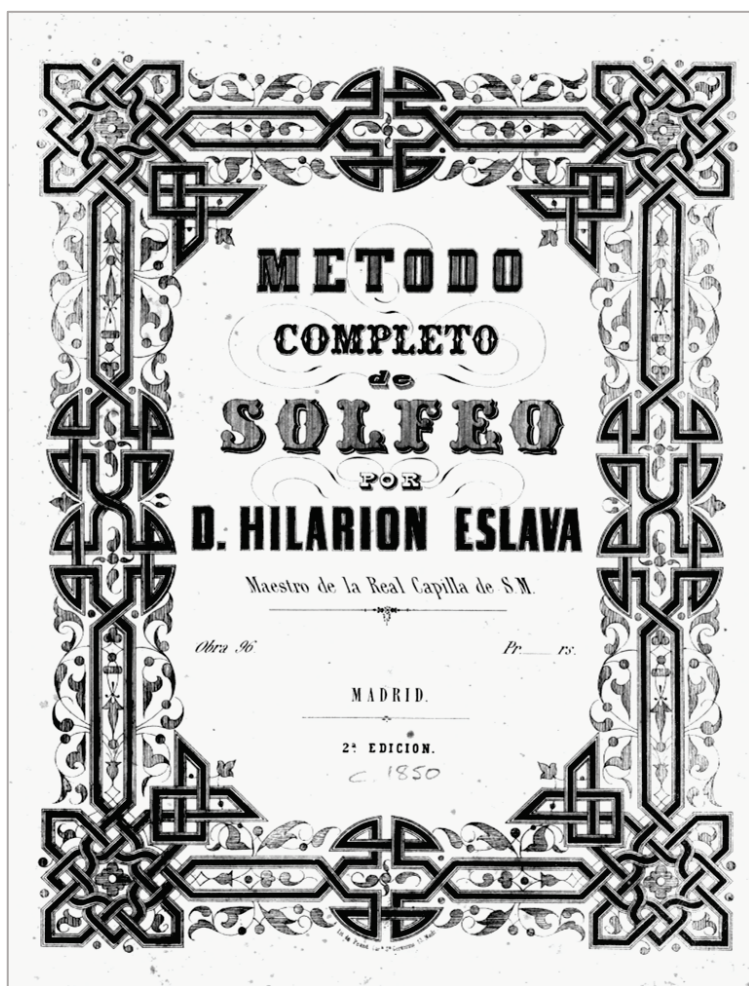


“Heróica defensa de Sevilla contra los sanguinarios bombardeadores Van-Halen y Espartero” [*sic*], (“Heroic defense of Sevilla against the savage bombardments [by] Van-Halen and Espartero”), heading of an anonymous pamphlet printed in Barcelona [ca. 1843], Centre de Documentació de Cultura Popular (ROM-0624A), Generalitat de Catalunya. Public domain.



The Cardinal Francisco Javier González de Cienfuegos y Jovellanos (detail) [1819], by José María Arango, Colección de la Universidad de Sevilla. Public domain.





Cover of the second edition of the *Método Completo de Solfeo* by Hilarión Eslava, Madrid [ca. 1850], CPE-409. Public domain. Though it did not receive its first printing until 1845, the *Método* had been fundamentally finished by 1837.



## V. YOUTHFUL PASSIONS

### The music scene and Italian opera in Spain in the first decades of the 19<sup>th</sup> century

The political rise of liberalism and the growth of the bourgeois class in the larger Spanish cities during the first decades of the 19<sup>th</sup> century, especially after the arrival of the Regency, nurtured an atmosphere of cultural and artistic restlessness, reflected especially in literature and, to a lesser extent, in the theater, in the traditional fine arts, and in music. Simultaneously, the ever-growing disentanglements, though an economic disaster for the Church, meant, in addition to a modest social readjustment, the conversion of convents and monasteries into buildings now available for public use, many of which became theaters and gathering places for institutions dedicated at least partially to the promotion of culture. It is important to note, however, that all these developments were mostly limited to large urban centers, where the petty bourgeoisie was concentrated and where schooling rates and education levels were higher. By way of reference, in 1841, the average literacy rate in Spain was barely 10%, a figure that would have been considerably lower in Andalucía, especially in rural areas [87][88].

Beyond the domain of churches and cathedrals and other than popular music, musical activity in Spain in this period was centered in theaters and philanthropic associations such as lyceums, athenaeums, academies and musical societies. Most of these associations took on an outreach role that often included, in varying proportions, musical instruction for the families of their members, divulging new trends in the field of music (with a preponderance of foreign music), and the performance of original compositions by their most prominent members at special events and in the association's publications. In general, social activities tended to be of a private or invitation-only nature, and their participants belonged to the highest strata of local society, while also aiming to monopolize the artists considered to be of the highest prestige [89]-[92]. The other focus of musical activity, the theater, offered a somewhat more democratic opportunity for popular access to music, for the simple (though not always affordable) price of an admission ticket.

At the beginning of the century, operas, zarzuelas and *tonadillas* <sup>74</sup> often shared the stage with dramatic or declamation pieces and variety shows (e.g., dances, popular music, humor, magic shows, and circus acts), with the purpose of expanding as much as possible the clientele and the profits of the theatrical entrepreneurs.

Long before Hilarión Eslava was born, opera in Spain was already predominantly Italian, or at least sung in Italian. Italian opera and companies of Italian artists had been firmly established in the principal Spanish cities since the beginning of the 18<sup>th</sup> century, having benefited at Court from the personal favor of the first Spanish Bourbon king, Felipe V (1683-1746). His successors — Fernando VI, Carlos III and Carlos IV, maintained this patronage. Ironically, the mismanagement of the theaters in Madrid, the intrigues and the diminishing quality of the Italian repertoire at the end of the 18<sup>th</sup> century finally led in December 1799 to the issue of a Royal Order, confirmed in 1801 and finally ratified in 1807, according to which "(...) in any theater in Spain no Pieces may be performed, sung, or danced that are not in the Castilian language and acted by Spanish Actors or Actresses, or by Artists naturalized in these kingdoms" [93][94]. The effect was, however, circumscribed to Madrid and often ignored in practice after the War of Independence, conditioned by the nation's upheavals and the tastes of an audience that would soon turn enthusiastically to the music of Rossini and his compatriots. Consequently, most of the Italian companies and entrepreneurs remained solidly established in Spain and in 1821, the City Council of Madrid ended up repealing the ineffective Decree [22].

The unstoppable arrival of the "new" Italian opera in Spain in the opening decades of the 19<sup>th</sup> century spread with such

---

<sup>74</sup> *Zarzuela* is an intrinsically Spanish dramatic and musical genre in which singing, music and spoken parts often alternate. The *tonadilla* or, more appropriately in this context, the *tonadilla escénica*, was a short dramatic-musical form, also in Spanish, based on popular themes and customs and generally of a jocular or satirical tone. The *tonadilla escénica* disappeared as a theatrical genre in the 19<sup>th</sup> century.



passion that it came to be called a “philharmonic furor”<sup>75</sup>. The wave began with Gioachino Rossini and eventually spread to the other “greats” of Italian opera in the first half of the century: Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) and finally, Giuseppe Verdi (1813-1901). The first performances of Rossini's operas in Spain took place very soon after their premieres in Italy — frequently ahead of the rest of Europe — brought by Italian entrepreneurs established in the country. August 29, 1815, was the first time an opera by Rossini was performed in Spain. It was *L'italiana in Algeri*, at the Teatre de la Santa Creu in Barcelona, two years after its absolute premiere in Venice. The Barcelona premiere was followed a year later in Madrid, at the Teatro de la Cruz. The immensely popular *Il barbiere di Siviglia*, first performed in Rome in 1816, similarly received its first Spanish performance Barcelona, in July 1818, followed by Madrid in August 1821 [26]. The first of Donizetti's operas to be premiered in Spain was *La Zingara*, in 1824, at the Teatro de la Cruz in Madrid [95]. Bellini's operas *Il Pirata* and *La straniera* debuted in Madrid in 1830, respectively at the Teatro de la Cruz and the Teatro del Príncipe [96]. The first two operas by Verdi performed in Spain were both at the Teatre de la Santa Creu (renamed in 1840 Teatre Principal) in Barcelona: *Oberto, Conte di San Bonifacio* (in 1842) and *Nabucco* (in 1844) [97].

### Opera in Sevilla and Cádiz

Along with Madrid and Barcelona, Sevilla and Cádiz were in the first half of the 19<sup>th</sup> century cities with a relatively important Italian opera activity, though not without their own significant challenges.

In 1832, the year in which Eslava assumed his Mastership in Sevilla, opera productions in Sevilla were taking place at the Teatro Cómico, located in the centrally located calle de la Muela (today's O'Donnell). The Teatro Cómico, later called

---

<sup>75</sup> This term was first used by the Spanish writer Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) in a humorous satirical poem dating from 1828 in which he mocks the narrow and presumptuous character of most Spanish fans of contemporary opera and decries the lack of talent and the neglect suffered by the lyric music genre in the Spanish language [22][95].

Teatro Principal, had a highly eventful existence. Founded in 1795 by an Italian businesswoman and lyric artist, Ana (Anna) Sciomeri, and her husband, it hosted performances of all kinds, among them opera, as was the tradition in the theaters of the time, also serving sporadically as a meeting venue (or the site of conflict) and political agitation during times of instability in the city. The first opera by Rossini to receive its premiere in Sevilla was, as in Barcelona and Madrid, *L'italiana in Algeri*, at the Teatro Cómico, in January 1820, coinciding with a moment of supreme revolutionary political fervor<sup>76</sup>. As an interesting anecdote, the program of the 1820 season included the highly unusual premiere of an orchestral overture by Beethoven, *Coriolanus* (Op. 62), composed in 1807; probably the first time this work was ever publicly performed in Spain [90][98]. In October 1822, the theater welcomed lieutenant colonel Rafael del Riego with great cheers and applause, and with the interpretation of the popular *Himno de Riego*, a rousing march that decades later would become the Spanish Republican anthem. Ironically, months later, the interior of the theater was devastated during the Absolutist riots that, to the cry of "Long live the chains!" marked the end of the *Trienio Liberal* in Sevilla [73][90][99]. The theater premises were renovated the following year, but this did little to alleviate the gradual deterioration of the building. By 1832, the theater had fallen into such an absolutely ruinous state that the following year it had to close its doors and was finally demolished. Rebuilt by its new owner, the Marquis of Guadalcazar<sup>77</sup>, the new venue, with a seating capacity of 1,250 people, opened its doors in March 1834 as the Teatro Principal. The company's first director was Joaquín Calderi, son of Ana Sciomeri.

---

<sup>76</sup> Just a week before this remarkable premiere, Rafael del Riego's military pronunciamiento had taken place in Las Cabezas de San Juan, less than 60 km (37 miles) from Sevilla.

<sup>77</sup> Isidro Alfonso de Sousa y Guzmán (1797-1870), 14<sup>th</sup> Marquis of Guadalcazar and, from 1834, Grandee of Spain, was one of the largest landowners in the provinces of Córdoba and Sevilla and was a great beneficiary of the disentailment process [99]. He was also an important political figure in the Spain of Isabel II, rubbing shoulders with cultural notables of the time such as the distinguished poet and playwright of the Spanish Romanticism, Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duke of Rivas (1791-1865).

Despite some initial successes, the fortunes of the Teatro Principal declined again in the 1850s and the theater finally disappeared in 1858 [99][101].

The "philharmonic furor" spawned by Rossini's music in Barcelona and Madrid also eventually reached Sevilla. At its peak in 1828, Rossini's operas had no less than 83 performances in the city: three quarters of the opera programming for that year. *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* and *La gazza ladra* — three of the most notable works in the Rossini repertoire — received their Sevilla premieres in 1823. As a humorous fact, *Il barbiere* was, by a large margin, the most frequently performed Rossini opera in Sevilla between 1820 and 1850 [101].

Meanwhile, the Sevillian *haute bourgeoisie* was looking for a place where they could attend more exclusive and "cultured" opera productions more in line with contemporary European tastes, without having to share this genre with dance soirees, *tonadillas* or variety shows, or, God forbid, with an audience they considered vulgar. With those objectives in mind, a theater was built at the former church of the Colegio de San Hermenegildo, a 16<sup>th</sup> century building disentaileed in 1835, for its exclusive use by a dedicated Italian opera company. The historic building, which still exists today (though no longer used as a theater), became the home of the new Teatro Filarmónico. The new company opened its doors in December 1836 to a repertoire that in the very brief operatic history of this venue included 56 performances of works by Donizetti, Bellini and Luigi Ricci (1805-1859) — none, curiously, by Rossini. However, the enormous expense of maintaining a new theater and a permanent company devoted exclusively to a deliberately limited program and selective audience doomed the Teatro Filarmónico to inexorable failure. Its company was disbanded in May 1837 (less than five months after its opening) and the theater shut its doors in December of the same year [73][101].

Cádiz also became an important part of Hilarión Eslava's life during this time. In addition to the geographical, historical and commercial proximity between the two cities (including a long rivalry engendered by their successive hegemonies in

the old trade with the Americas), Sevilla and Cádiz shared in the early 1840s a close cultural nexus, or rather, a close nexus of cultural *convenience* in terms of theater and opera, which, in the case of Eslava, would make possible the premiere of his first two operas in neighboring Cádiz.

In 1841, the year in which Eslava's first opera was premiered, one could travel with relative ease by steamer on the Guadalquivir River from Sevilla to its mouth at Sanlúcar de Barrameda on the Atlantic Ocean, and from there continue on to Cádiz in less than a day; or entirely by land, by stagecoach, passing through Jerez de la Frontera (a distance of approximately 135 km, or 84 miles), in two days [102][103]. Therefore, little could happen in one city that would not be almost immediately known in the other. In terms of theater and opera, at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, Cádiz had similar, if not more, prestige than Sevilla. Its Teatro Principal was, like its Sevillian counterpart, where the public could regularly attend drama and opera or zarzuela productions. Born as Corral de Comedias in 1608, this venue received its new name after a thorough renovation and expansion of the building that took place in 1781. Affected by a gradual deterioration of the building throughout the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, the Teatro Principal of Cádiz was finally demolished in 1929 [104].

The Cádiz premieres of Italian opera by the four "greats" of the time took place in its Teatro Principal almost simultaneously with Barcelona and Madrid; most of them ahead of Sevilla: Rossini premiered with *L'italiana in Algeri*, in 1818 (*Il barbiere di Siviglia* in 1822); Donizetti received his Cádiz premiere in 1824 with *La Zingara* (the same year as Madrid); Bellini debuted in 1834, with four of his works premiered in the course of that same year — *Norma*, *Il Pirata*, *I Capuleti e i Montecchi* and *La Straniera*; and Verdi in 1844, with *Nabucco* [105].

The aforementioned nexus of convenience that united Sevilla and Cádiz in Eslava's time was the arrangement reached in 1837 by the impresarios of the Teatro Principal of both cities, which consisted of hiring two companies, one for Italian opera and the other for literary drama, with the idea that the

two crews would alternate between the cities, scheduled into consecutive two-part seasons; In the case of opera, performances usually took place in Sevilla from September to December and again in March, and in Cádiz the rest of the year (January and February, and from April to August). This saved the impresarios some of the expenses associated with full seasons in one city and alleviated their competition for a limited number of quality artists. The agreement was put into effect in 1838 and remained in force until 1844. Later, the agreement was extended to also include the city of Málaga. The Cádiz-Sevilla opera company benefited from the combined talents of Italian and Spanish artists from the by then already-closed Teatro Filarmónico of Sevilla, the companies of the Teatro Principal of Cádiz and Sevilla, and from promising new artists from the Royal Conservatory of Music in Madrid, including a young Cristina Villó (1816-1853), who was to reach great national fame as a leading soprano [73][101][105].

Years later, music critics recalled the quality of the opera productions of that time in Cádiz (and thus also, in Sevilla) with these words [106]:

"There was a time, not so long ago, when the musical movement in the outlying provinces of Spain was much more animated than that of the capital, due to the fact that in the provinces were the best theaters, and consequently, the best singers and the best opera companies. Before Madrid's Royal Theater was built, which has now so regrettably absorbed the musical importance of the other theaters of Spain, Barcelona and Cádiz, and in particular the latter city, were the principal localities where the most brilliant manifestations of the art took place".

#### Eslava takes the plunge into opera: *Perché no?*

Until 1841, when the Teatro Principal de Pamplona (renamed Teatro Gayarre in 1903) opened its doors, replacing the decrepit Casa y Patio de las Comedias, there was no stable musical activity in the capital of Navarra. And even less so in El Burgo de Osma. If Eslava had the opportunity to attend opera or zarzuela productions, it must therefore have been after he had already settled in Sevilla, or perhaps taking

advantage of one of his brief stays in Madrid in the early 1830s. In Sevilla, on the other hand, his overwhelming responsibilities at the head of the Chapel of Music would not have initially provided him with time or energy for too many leisure activities, until the closure of the Capilla in 1836. And even then, as a priest and especially as Master of the Chapel, regular attendance at the theater<sup>78</sup>, an activity that the Church considered morally dangerous, would have been frowned upon or even subject to sanction by the *Cabildo* [107]. Until the premiere of his own operas, Hilarión's attendance at the theater must therefore have been sporadic and, certainly, discreet.

The situation seems to have begun to change for Hilarión after 1836. The curtailed ceremonial traditions of the Cathedral and the salary reduction that accompanied the closure of the Chapel of Music may have given the young Master more time for other tasks and less interest in what was happening around the church. This is evidenced by his ceasing to compose new *Misereres* in Sevilla after 1837 and a sacred music output in general that slowed down considerably. And he had enough time to work on his *Método de Solfeo*, finished in 1837. It is also noticeable that between 1836 and 1841, Eslava's name hardly appears in the *Cabildo*'s proceedings, except for his repeated requests to be relieved of the responsibilities concerning the *Seises* and his claims about unmet salary or housing obligations by the *Cabildo* [48].

The most significant event for Hilarión at that time may have been the creation on April 9, 1838, of the *Liceo Artístico y Literario de Sevilla*<sup>79</sup>. In its founding document, the *Liceo* defined itself as "an artistic and literary society, whose purpose is the cultivation of literature and fine arts", structured in three sections: (1) Literature, (2) Painting,

---

<sup>78</sup> With the exception of ecclesiastical censors.

<sup>79</sup> The Sevillian *Liceo* was one of the first organizations of this type in Spain, founded the year after its Madrid counterpart. The first organization of this kind established in the country was the Concert Society of Tenerife (Canary Islands), popularly called *La Filarmónica*, founded in 1830 [108].

sculpture and architecture, and (3) Music. The Music section had as its goals "to teach the different branches of its art (...) and to provide original and unpublished compositions" for publication in the institution's periodical. Writers, teachers, or simply amateurs could become members of the *Liceo*, subject to the approval of the board of directors [108]. The first meetings and social activities of the *Liceo* took place in a hall of the former Convent of San Pablo el Real, a former Dominican institution disentailed in 1835. Later, the public functions of the *Liceo* moved to the better-equipped halls of the Museum of Fine Arts and to the Consulado or Casa Lonja<sup>80</sup>. Proof of the esteem and respect Eslava enjoyed in Sevilla was his early admission as a "Member of Merit" and his appointment as President of the Music section [109].

The musical activities of the *Liceo* consisted mainly of weekly "competition and study" sessions of a private nature dedicated to the education of members and young artists and to "... rehearsing, examining and judging works of the subjects of their profession", and public sessions, in which members and students of the *Liceo* and professional musicians performed, "allowing admittance to the sessions of persons who are not members, particularly ladies" [110]. The public sessions took place once a month, and the three constituent sections of the institution participated jointly. These sessions thematically alternated between drama or poetry and the performance of musical works, usually fragments or instrumental or vocal transcriptions of the Italian opera then in vogue, combined with exhibitions of painting, sculpture or architecture. The professional

---

<sup>80</sup> Of the convent of San Pablo el Real, originally founded in the 13<sup>th</sup> century and rebuilt between the end of the 17<sup>th</sup> and the beginning of the 18<sup>th</sup> centuries, only the conventual temple, the Royal Parish of Santa María Magdalena, has survived to the present day. The Museum of Fine Arts ("Museo de Bellas Artes"), established in 1835 and currently one of the most important museums in Sevilla, occupies another ecclesiastical building disentailed in 1835 — the former Convent of La Merced Calzada, built in the 17<sup>th</sup> century. The Casa Lonja (Lonja de Mercaderes) or Consulado (Consulado de Cargadores a Indias) is a 16<sup>th</sup> century building designed by Juan de Herrera (1530-1597), architect also of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial, and the present site of the Archivo General de Indias.

musicians who performed at these *soirées* came mostly from the Teatro Principal, and also included some of the instrumental musicians of the Cathedral, such as the organists Eugenio Gómez and Manuel Sanclemente, and occasionally Eslava himself, performing at the piano [90]. As an example, in the program corresponding to March 1, 1839, Hilarión is listed as accompanying the soprano Val de Merry<sup>81</sup> on the piano in an aria from Donizetti's opera *Belisario* [88][111]. It is clear that the *Liceo* must have provided Eslava with a convenient means to become deeply acquainted with the latest in opera (Italian, of course) that was triumphing in Spain, without the need to become a regular theatergoer.

As he pondered his professional future in a situation of near destitution while also facing a significant reduction of responsibilities at the Cathedral, Hilarión must have been naturally tempted by opera. But it would be an oversimplification to conclude that his only incentive in this pursuit was to alleviate his economic needs. It is obvious that Eslava was attracted to the genre, offering much more creative possibilities than structured (and rather stultified) sacred music could offer him. The Maestro certainly had the talent for composing opera, even if it had to be Italian<sup>82</sup>, which is the only opera style that audiences still in the midst of the "philharmonic furor" wanted to hear. Eslava also possessed

---

<sup>81</sup> The sources consulted do not mention her first name. It could actually be Trinidad Merry del Val or, later, Trinidad Merry de Mendoza (+1863) [100], belonging to a well-known Sevilla family of Irish origin, sister of the Spanish ambassador Rafael Merry del Val (1831-1917) and aunt of the future cardinal and Secretary of State of the Holy See under Pope Pius X, Rafael Merry del Val y Zulueta (1865-1930).

<sup>82</sup> As the highly respected Spanish musicologist Antonio Gallego points out in his detailed study on Eslava and his opera production [112], Eslava himself had described his lyric creations as "Italian operas" (as opposed to merely "operas in Italian"), given that they were based on Italian librettos, Italian-style music and staged by companies populated (mostly, though not always exclusively) by Italian soloists. In support of this comment, Gallego cites Eslava's contemporary, Baltasar Saldoni (1807-1889), in the latter's reference to Eslava's operas in his extraordinary *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* [113].



great self-confidence — a personality trait amply demonstrated since childhood and all along his professional progression from Pamplona to Sevilla. And, with the fame and respect he commanded in Sevilla around 1840, if Hilarión had sought to consult with anyone about writing operas, it is easy to imagine that he would have had no shortage of encouragement. And what of his priestly status? If there were scruples, they must not have seemed insurmountable; after all, although there was no clear precedent in Spain<sup>83</sup>, in Italy there were the very well-known cases of Claudio Monteverdi (1567-1643) and Antonio Vivaldi (1678-1741), "*il prete rosso*" ("the red priest", because of the color of his hair), both presbyters and notable opera composers, authors, respectively, of 3 (Monteverdi) and about 50 (Vivaldi) lyric works for the theater [115][116].

But producing a theatrical performance cost money, precisely the one resource Eslava lacked. His connections at the *Liceo* may have solved that problem. Many of the members attending the institution's social events belonged to the Sevillian landed aristocracy and gentry, all united by a common and genuine musical interest [117]. The *Liceo* was furthermore a way of *seeing and being seen* in an environment considered select in the social life of Sevilla. Among the most prominent directors of the *Liceo* were people like José María Benjumea Vecino (1786-1858), landowner and stockbreeder, future Royal Senator and Royal Advisor for Agriculture, and Alejandro Aguado Ramos de Lara (1806-1875), IV Count of Montelirios, Viscount of Casa Aguado and Gentleman of the Royal Chamber, member of a well-known family of bankers, merchants and landowners in Sevilla and Jerez [118]. With these connections and the prestige that the young Hilarión enjoyed, it would not have been difficult for him to find a guarantor willing to financially back his operatic dream. All

---

<sup>83</sup> The closest case would perhaps have been Antonio Soler y Ramos, better known as "Padre Antonio Soler" (1729-1783), a composer at the Royal Court of Spain and pupil of Domenico Scarlatti (1685-1757), whose compositions include incidental musical numbers created for use in theatrical performances with themes drawn mainly from works of the Spanish Baroque [114].

that remained now was to find a good libretto and start composing....

*Il solitario del monte selvaggio* (1841)

For his first opera, Eslava chose the subject with wisdom and deserved success: the novel *Le Solitaire*, by Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (1788-1856), known as "the viscount of Arlincourt", adapted into Italian as a drama in three acts by the librettist César (Cesare) Perini [119]. This work by Charles Prévost, today practically forgotten, could be described as a historical-romance novel whose action takes place in a medieval and remote Switzerland full of stormy peaks, turbulent mountain streams and tormented characters<sup>84</sup> [120]. Its publication in 1821 in two volumes was received with extraordinary popular enthusiasm. As many as seven editions of the original were printed in French in the year of its publication, and its author was compared to Walter Scott and Lord Byron. *Le Solitaire* was translated into ten languages; seven operas were composed based on the novel (including Eslava's) and the theme can be widely found in the literature of the time (including satire), in painting, in music (in various genres) and in the decorative arts—even a merchant ship was launched with its name emblazoned on it [122][123]. The first Spanish translation of the novel seems to have been that of Eduardo Barry, a native of Tenerife (Canary Islands) who settled in the United States, printed in Philadelphia in 1822 [124]. In Spain, the book was not published until 1830 [125].

César (Cesare) Perini di Lucca (1805-1876) was an Italian writer, poet and librettist born in the Tuscan town of Lucca ("di Lucca" was an added surname, perhaps reflecting the custom in Spain and Portugal of using two surnames). Little is known about him. He resided for some years in Spain (possibly in Cádiz) working as a librettist [126] and was forced to go into exile in Portugal in 1837. There, he devoted himself to the theater and assumed the chair of Declamation

---

<sup>84</sup> On a related note, another novel of the same genre by Viscount d'Arlincourt, entitled *L'Étrangère* ("The Foreigner"), published in 1825, served as inspiration to Vincenzo Bellini for one of his most famous operas, *La Straniera*, premiered in Milan in 1829 [121].

at the Conservatório Real de Lisboa until his return to Italy in 1848, possibly to his hometown [127][128].

Eslava's opera on *Le Solitaire* was not to be the first, but it was certainly one of the best-known lyrical theater adaptations of the novel. Among the operatic versions prior to Eslava's are *Le Solitaire*, by Michele Carafa di Colobrano (1787-1872), a melodrama premiered at the Théâtre de l'Opéra-Comique in Paris with a libretto in French, in 1822; *Il Solitario ed Elodia*, by Stefano Pavesi (1779-1850), at the Teatro di San Carlo in Naples, in 1826, and *Il Solitario*, by Giuseppe Persiani (1779-1869), at the Teatro alla Scala in Milan, in 1829, the latter two works both sung in Italian with different librettos [122]. It is possible, though highly unlikely, that Eslava might have heard one or more of these operas; but what is known with a fair degree of certainty is that none of them were performed in Cádiz, Madrid or Sevilla prior to the premiere of Eslava's opera in 1841. The choice for his first work of an *opera seria* (as opposed to, for example, the *buffo* or *semi-serioso* genres) demonstrated prudence in Eslava, perhaps anticipating possible criticism on account of his ecclesiastical condition. And the best-seller status that *El Solitario* still enjoyed in Spain guaranteed public interest.

The melodramatic (and historically and geographically questionable) plot of the novel and opera centers on the figure of Charles the Bold (in French, *Charles le Téméraire*, 1433-1477), the last Duke of Burgundy of the House of Valois. In the plot, Charles — nicknamed the Bold for his daring and ruthlessness — after his defeat at Nancy in 1476 at the hands of a coalition of the Duke of Lorraine and Swiss confederates, having somehow survived the battle, secretly withdraws to the solitude of the remote and inaccessible (and entirely fictional) Savage Mountain (its name translated from the original *Pic Terrible* or *Mont Sauvage* as *Monte Selvaggio* in Perini's libretto) in Switzerland, next to Lake Morat, in the Bernese Alps. According to the story, years earlier, the (also fictitious) monastery of Underlach<sup>85</sup> had been sacked and its occupants massacred by the troops of the Duke of Burgundy

---

<sup>85</sup> There was in Erlach, in the Swiss canton of Bern and a few kilometers from Lake Morat, in fact, an abbey founded in 1093 (now disappeared) called St. Johanssen Abbey, but it had nothing to do with Charles the Bold.

during the battle of Morat<sup>86</sup>. Under the shelter offered by the desolate mountains, *El Solitario* (Carlos/Charles), his true identity unknown to the inhabitants of the area, atones for his bloody past by performing heroic and anonymous deeds of charity.

In Eslava's opera, the action begins with *El Solitario* making a sudden appearance in a village just as a boy has fallen into the fast-flowing creek and is in danger of drowning. Carlos saves him at great risk to himself, to the admiration of all, but just as abruptly, he disappears. Meanwhile, in the ancient castle of Underlach, located at the foot of the Savage Mountain, lives the angelic and beautiful Elodia, daughter of the Count of San Mauro, killed by the cruel Burgundians. Upon the death of her father, Elodia's uncle, the Baron of Herstatt, took her under his protection. Following his death, Elodia remained under the custody of the virtuous Father Anselmo, the local parish priest. *El Solitario*, ardently captivated by Elodia's beauty, aspires to marry her; and she, having heard of him and his heroic deeds, reciprocates his love. Meanwhile, Prince Palzo of Lorraine arrives in Underlach with the intent of asking for Elodia's hand, and is furious to learn that the heart of the woman he desires belongs to *El Solitario*. Elodia refuses to follow the advice of Father Anselmo, who suggests that she accept Palzo's proposal. Ecberto, Count of Norindall, whose love interest in Elodia had not earlier been reciprocated either, has joined Palzo in his desire to take revenge on her and *El Solitario*. However, as Ecberto is about to kill Elodia, *El Solitario* suddenly appears, ready to abduct Elodia and take her to safety. *El Solitario's* true identity is discovered by Ecberto, who recognizes him as his old comrade-in-arms, whom he had believed to be long dead. After this discovery, Ecberto switches sides and decides to help Carlos, but with the sudden arrival of Palzo's troops, *El Solitario* is forced to escape, alone.

---

<sup>86</sup> The battle of Morat (or Murten, in German), a true historical event, took place in the Swiss town of the same name in the canton of Fribourg, in June of 1476. In this battle, the Burgundian troops under the command of Charles the Bold were decisively defeated by an army of the Swiss Confederation. Charles only narrowly evaded capture.

In the second act, the forthcoming betrothal of Elodia and Palzo is announced. *El Solitario* and Elodia, during a furtive encounter, swear their fidelity to one another. Elodia declares herself ready to take her own life rather than marry Palzo. As Elodia and Palzo's nuptials are about to take place, Ecberto rushes at Palzo with the intention of killing him. At that moment, *El Solitario* appears again, disguised as a ghost. In the ensuing disorder, Ecberto kills Palzo and *El Solitario* (ghost) rescues Elodia as she faints in his arms.

The third act begins with a scene in which Elodia, delirious, recalls the death of the Count of San Mauro at the hands of Carlos, announcing the tragic end that is to come. Meanwhile, Ecberto has convinced Father Anselmo to marry Elodia to *El Solitario* (whose identity remains unknown to all present except Ecberto). But when questioned by the priest, *El Solitario* reveals himself to be Carlos of Burgundy. Horrified by this discovery, Father Anselmo and all around him condemn Carlos, guilty of having shed the blood of so many innocents and caused so much pain. Carlos, overwhelmed by guilt, curses himself and asks to be taken to eternal torment. At that very moment, he is struck by lightning and falls dead. The opera ends with the witnesses of this tragic event looking on in terror.

*Il Solitario del Monte Selvaggio* premiered at the Teatro Principal of the city of Cádiz on June 5, 1841 [105][129], with enormous success. It was followed by 13 more performances at the same venue — one full half of the Cádiz season between June and August of that year — until the return of the Cádiz-Sevilla opera company to Sevilla. The Cádiz performances alternated with Donizetti's lyric tragedies *Marin Faliero*, *Gemma di Vergy* and *Lucia di Lamermoor*, and Federico Ricci's (1809-1877, brother of Luigi Ricci) semi-serious melodrama *La prigioniera di Edimburgo*. Back in Cádiz in December, the company added 12 more performances of *Il Solitario* spread over the following three months [105].

The cast of *Il Solitario* on the day of its premiere likely included, among others, Catarina Barilli-Patti and Amalia Agliatti (sopranos), Marietta Carrasco (contralto), Achille

Balestracci (tenor) and Eliodoro Spech (Specchi) (bass), most of them obviously Italian<sup>87</sup> [73][101].

Only three days after the absolute premiere of the opera in Cádiz, during the June general meeting of the Music section of the *Liceo Artístico y Literario* of Sevilla, a point was made of reading aloud a highly laudatory chronicle regarding Eslava's opera debut published in the Cádiz newspaper *El Nacional*, which congratulated the composer for "the magnificent opera". Following the reading, a request was made that a special session of the *Liceo* be convened to fete the celebrated composer and to endeavor, by all means possible, "that this Maestro does not have any fewer honorary titles with which he can be recognized in this city than [*he does*] in Cádiz". Hilarión was not present during the event, being presumably still in Cádiz [129].

Some of Eslava's biographers have suggested that the Maestro might have chosen Cádiz over Sevilla for his premiere of *El Solitario* to keep the whole thing under wraps, fearing a possible adverse reaction in Sevilla due to the well-known clerical condition of the composer. However, this does not seem very plausible, given the general admiration that Hilarión enjoyed in Sevilla and the speed with which news circulated between the two cities; it would have been quite impossible to conceal the rehearsals and the premiere, as evidenced by the promptness with which the triumph of *El Solitario* was announced at Sevilla's *Liceo*. It is also difficult to imagine a project of this magnitude being kept secret for very long in the cloakrooms of the *Liceo* or at the Cathedral. And finally, it is almost certain that Eslava would have had to speak to someone in authority in the *Cabildo* before embarking on an undertaking as extraordinary as this and, though it is true that the subject is not mentioned in the *Cabildo's* meeting minutes, that could have simply reflected an effort by the institution to maintain a modicum of official discretion. More likely factors in holding the premiere in Cádiz might have been that Eslava had to time it with the

---

<sup>87</sup> The Cádiz libretto [119], probably printed before the premiere, lists a slightly different cast, with sopranos Corinna di Franco and Josefa Lega in the leading female roles.

complicated schedule of the opera company's double seasons, and perhaps also a certain desire on his part to have his first opera performed at a theater considered by many to be of higher standing than Sevilla's [112].

As anticipated, and without waiting for the arrival of the opera in Sevilla, the *Liceo Artístico y Literario* organized on July 3, 1841, a great public gala event dedicated to the distinguished maestro and Director of its Music section, during which the best artists of the *Liceo* performed various fragments of instrumental and lyrical music (though, curiously, nothing from the recently premiered opera), and poems and tributes dedicated to his figure were read [89][129]. As a sample, here is an approximate translation of an excerpt from a *décima* recited on that occasion by the Mexican-born poet and scholar Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875), then living in Sevilla:

"Eden of Andalucía.  
Of orange blossom woodlands,  
Where to live is to love,  
Where to love is poetry;  
Southern Sultaness,  
With creation as its noble symbol;  
If your flowers are eternal,  
Blossoming abundantly within you,  
How can it be that among them,  
Inspiration does not flourish?

The world asked  
And Sevilla smiled;  
And to the genius of harmony  
She granted the response.  
Eslaba's name resounded,  
Where Murillo's and Herrera's,  
Of their triumph already proud,  
Prophet of his victory  
She foretold: "In Cádiz is the glory  
But my love awaits you here."

(...)

And his talent gave wings  
To that clever notion;  
That the Switzerland he conceived

Was born by the Guadalquivir.  
This triumph that is to be  
Flies to the beloved city;  
Cádiz, which is pleased to reward,  
The glory it granted, it now proclaims;  
And mother Pamplona hears it,  
And all of Spain enthusiastically rejoices."

At intermission [129],

"... the public, excited by the presence of Mr. Eslaba, burst into resounding applause, asking that Mr. Eslaba be crowned by the *Liceo*. And so it was done, placing the President, Count of Montelirios, a beautiful crown of laurel leaves and flowers on the temples of the sublime artist, who thanked through gestures the well-deserved honor he received, as it was impossible for him to do it by his own words, being impeded by the great emotion he was experiencing".

After much anticipation, *Il Solitario* was finally premiered at the Teatro Principal in Sevilla on September 7, 1841. It was the first opera to be performed when the lyric company returned to the city. The success was overwhelming, and the Sevillian public burst with enthusiasm over its Maestro [73]. It is interesting to read the review of this work and of its composer in the *Revista Andaluza*, the official publication of the *Liceo de Sevilla* [130]:

"The music, therefore, of *El Solitario* is not Italian music, nor German: it shares from both genres: of the one it has the beauty, the purity, the melody of the songs; of the other the richness of the harmony, the depth and wisdom of the instrumentation. It is thus a new system, a truly Spanish genre, which resonates well in our hearts, and which our intellect approves. And here is the main merit of Eslaba's work; the originality, the novelty."

Eslava dedicated the premiere for the benefit of the *Liceo*. At the end of the performance [130],

"With the theater filled with the most brilliant and select of Sevilla's society, the audience burst into applause for the author, both when he appeared at the Presiding box,



and again, as a cloud vanished, revealing his portrait, painted by Mr. Roldán<sup>88</sup>. Then, to the roar of the applause, to the clamor of the *bravos*, doves adorned with colorful ribbons crisscrossed the air, while at the same time the stage and the whole theater were flooded with bouquets of flowers and multitudes of poetic compositions...".

Quite the brilliant triumph. Eslava's opera was performed in Sevilla no fewer than 17 times during the three-month local season (September-December) that followed the premiere [101].

After its success in Cádiz and Sevilla, the opera was added to the bill of the Teatro de la Cruz in Madrid, for a scheduled premiere that same December. The Teatro de la Cruz, one of the oldest theaters in Madrid, was born as a *corral de comedias* (drama theater) in 1579, and was demolished in 1859. Located on the street of the same name, in 1841, the theater building was already in full physical decay, although important premieres in Madrid's theatrical life were still taking place there<sup>89</sup> [131].

The premiere of *Il Solitario* in Madrid was not free of what one of Eslava's main biographers described as "cabals and backstage intrigues" and a "markedly hostile attitude" on the part of some of the artists and stage management [13]. During rehearsals, with only a few days to the premiere, four of the soloists with the connivance of the managers, demanded that the Maestro compose a new solo piece for each of them replacing other existing numbers, under the threat that if this condition was not met, they would not perform. Despite the absurdity of this demand and the very tight deadline, Eslava was able to comply, and the rehearsals were brought to a successful conclusion [11][16][22]. Another

---

<sup>88</sup> That would be José Roldán y Martínez (1808-1871), Sevillian painter and portraitist. The whereabouts of the portrait are unknown.

<sup>89</sup> The outstanding Spanish poet and playwright José Zorrilla (1817-1893) was hired exclusively for a five-year appointment by this theater between 1840 and 1845. There, he premiered 21 plays, including his most famous drama, *Don Juan Tenorio* (1844).

incident narrowly avoided in Madrid had to do with the number entitled *Coro de las Palmadas* or *Baylete* ("Clapping Chorus" or "Little Dance") in the second act of the opera — a little nod of the composer towards his Andalusian audience<sup>90</sup>, very popular in Cádiz, and probably also in Sevilla [128]. Groups of pedantic musicians and aficionados in Madrid had conspired to drown the piece out in catcalls during the performance on the day of the premiere. The snub was avoided by having the chorus sing the number without the clapping that should have accompanied it [16].

The Madrid debut of the opera took place on December 7, 1841. It was performed again on the 8<sup>th</sup>, 11<sup>th</sup>, 12<sup>th</sup>, 29<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup> of the same month [96][132][133]. The performances on the 29<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup> were held for the benefit of the composer. The cast included Adelaide Perelli, Leonor Serrano, Pedro Unanue and Manuel Ojeda; this time, mostly Spaniards. Although the work was well received by the public and by critics (despite the aforementioned incidents), it did not enjoy the unanimous enthusiasm with which it was greeted in Cádiz and Sevilla. As an example, though generally positive, the review in Madrid's *Revista de Teatros* noted with some fairness that—

"The Spanish character of *Señor Eslaba*'s composition will perhaps seem a shortcoming in a drama that is not Spanish either by its plot or its structure. The public, moreover, knows the character of the mountains, to which Rossini owes the sublime inspirations of his *Guillermo Tell*. The figure of *Carlos de Borgoña*, notwithstanding the significance of that limitation, has enabled the composer to exempt himself from a meticulous accuracy. The great passions belong to the whole world, and *El Solitario del Pico Terrible* did not feel like a man belonging to a country, but like a child of human nature. The love of Elodia is nestled in the breast of the damsel of *Underlach* as it would be in the heart of any Andalusian woman. Terror and compassion are born wherever there is a heart. Thus, for us, Mr. *Eslaba* is already absolved of this criticism."

---

<sup>90</sup> Eslava himself wrote a piano reduction of this piece (CPE-128/6), which has been preserved.

but the critic lambasted the quality of the libretto, which he described as "detestable" [134].

The review in the weekly *La Iberia Musical* [135] was considerably more favorable, noting that "Mr. Eslava should have been satisfied with the unequivocal evidence of enthusiasm that the Madrid audiences have shown in all the performances of his opera, demonstrated by the select and ample attendance that filled the Teatro de la Cruz," adding:

"(...) We conclude by congratulating the author and encouraging him to continue with a career, in which, judging by its beginnings, we, the friends of Spanish prosperity, conceive much hope, wishing that the efforts of the nation's children will one day create a fertile soil in Spain for the birth of a national opera."

The only other performance of *Il Solitario* on record<sup>91</sup> took place in Pamplona, in one extraordinary staging held on January 29, 1845, thanks to the influence of the Navarrese composer and organist, and childhood friend of Hilarión, Mariano García Zalba (1809-1869) and the generous support of the Pamplona municipal authorities [137]. It is not known if Eslava traveled to Pamplona for the performance, but it is fair to assume, regardless, that as the work of a famous son of Navarra, it must have been nothing short of a great success.

#### In the meantime...

One of the most remarkable traditions of bourgeois Madrid in the 1840s were the many and well-attended masked balls

---

<sup>91</sup> In the Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (the city's official Notary Archives), Tomo 25341, folio 11, a power of attorney dated January 16, 1846, discusses a possible performance of *Il Solitario* in Santiago de Compostela (Galicia), with Hilarión Eslava appearing as grantor and José de Génova, a numerary musician in the Artillery band of the Army garrison of La Coruña / A Coruña as beneficiary. However, in a recent study on the music at the Teatro Principal de Santiago de Compostela [136], the programming corresponding to those years makes no mention of any opera by Eslava, which suggests that the plan must not have come to fruition.

held during the Carnival season at the beginning of the year. Large halls and theaters temporarily redecorated for these social events competed for the honor of being the most lavish and hosting the most distinguished and largest turnouts. Thus, the Palacio de Villahermosa<sup>92</sup>, which then housed Madrid's *Liceo Artístico y Literario* on its second floor, competed with the Gran Salón de Oriente<sup>93</sup> — at the time, also the provisional seat of the national parliament (las Cortes) — and with the Teatro de la Cruz and the Teatro del Circo.

The Teatro del Circo, located in Madrid's Plaza del Rey, was originally built in 1834 under the name of Circo Olímpico for the exclusive use of a company of equestrian acrobats. From June 1842, it became a stage for Italian opera and artistic dance, mainly classical ballet and Spanish dance. In 1851, it transitioned to zarzuela productions, along with other uses. It ceased to exist in 1876, destroyed by a fire [96][138]. At the beginning of the 1840s, its luxurious Salon was considered one of the most select places in Madrid for the celebration of masked balls during Carnival. In January 1842, Hilarión Eslava was invited to compose a piece for this sumptuous event; an invitation perhaps reflecting the Madrid success of *Il Solitario* a month earlier. The highlight in the preliminary program at this venue was to be the premiere of new *tandas coreadas de rigodones*<sup>94</sup> with lyrics by the well-known Spanish poets José Zorrilla and Ramón de Campoamor (1817-1901), and music by Sebastián de Iradier (1809-1865) and Antonio Mercé/Antoni Mercè (1810-1876). In addition, the event was to begin with a "chorus" with lyrics by a "Señor Hidalgo"<sup>95</sup> and music by Hilarión Eslava, with the rather

---

<sup>92</sup> The building is currently occupied by the Thyssen-Bornemisza Museum.

<sup>93</sup> Today, the Hall is part of the Royal Theater. Construction of the Royal Theater building was not completed until 1850.

<sup>94</sup> A lively form of ballroom dance in pairs consisting of multiple parts executed as a set where the participants were invited to sing along.

<sup>95</sup> No information has been found on this individual. Curiously, he is the only person in the program without a first name, possibly indicating a pseudonym (?). A clue might be the announcement of the event published in *La Iberia Musical* [140], which brings up the name of Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), a friend, poet and writer, and occasional collaborator

provocative title of *Orgía* [139][140]. However, a chronicle printed after the soirée [141] describes a different program, beginning with a purely orchestral work by Eslava: his *Sinfonía Fantástica*<sup>96</sup> (CPE-131), a work that the reviewer described as "brilliant" and "an exquisite work". No *Orgía* is mentioned in the article. Prudence must have prevailed (!).

A more significant development for Eslava was the memorial written around that time (probably towards the end of 1841) by Hilarión to the His Excellency the Regent of the Kingdom, General Baldomero Espartero, "requesting that he deign to grant him [*Eslava*] a six-year license to travel abroad in order to perfect himself in the composition of lyrical drama", which was followed by a request to *Cabildo* at the Cathedral of Sevilla for their concurrence [73]. Given his condition as a cleric (and therefore not entirely subordinate to civil authority) and the scarcity of means at the Cathedral of Sevilla, it is reasonable to surmise that the request submitted by Eslava to the highest governmental authority of the time must have included not only a request to leave the country, but also a request for economic aid to be able to carry out this ambitious apprenticeship. It is not known how the request was perceived by officials in Madrid, but the fact that Hilarión went to the *Cabildo* to seek approval indicates that at least the initial response at the Court must not have been entirely negative. The references consulted here do not cite the destination proposed by Eslava for his studies, but the most logical guess would be, naturally, Italy.

Eslava's request was transmitted to the *Cabildo* on January 17, 1842, by the Ecclesiastical Governor, Juan Baquerizo y Peña (1795-1852), the head of the Sevillian archdiocese in the absence of its Archbishop, Cardinal Cienfuegos. The *Cabildo* agreed that its Commission of Sacred Ceremonies would evaluate the request and then forward its opinion to the

---

of Eslava's from Málaga, his name then being curiously absent in the final printed program.

<sup>96</sup> Today, this work, consisting of a single movement, would be considered an *overture* or *fantasia*. In Eslava's time and earlier, orchestral introductions to operas and concertos were generally referred to as *symphonies*.

Governor. The commission returned its verdict only a week later, indicating (surprisingly) its agreement with the entire proposal [73]. However, Eslava would not ever get to see his wishes fulfilled.

*La Tregua di Ptolemaide* (1842)

Not long after finishing *Il Solitario*, Eslava began writing his second opera, titled *La Tregua di Ptolemaide* ("The Truce of Ptolemais") or, in its alternative Spanish title (inexplicably translated into the plural), *Las Treguas de Tolemaida*. By December 1841, the work must have been well advanced or even finished, judging by the announcement of a performance "with set and costumes" led by tenor Pedro Unanue and chorus of an "Introduction and tenor aria" from *La Tregua di Ptolemaide*, at the Teatro de la Cruz in Madrid on December 29 and 30, during one of the intermissions of *Il Solitario*. On the bill, the opera was described as newly composed [133][142].

For this new opera, Eslava essentially repeated the formula used in *Il Solitario*. The genre was again historical-romantic drama, this time (more or less) set in Palestine during the Third Crusade (1189-1192). For the libretto [143], Eslava chose Luis (Luigi) Bertochi (Bertocchi), a Bolognese writer based in Málaga. Of Bertocchi very little is known, and hardly anything else has been found of his work, except the libretto for Eslava's *Pietro il Crudele* in 1842 and three other librettos he wrote for the Spanish composer Antonio Reparaz (1831-1886) when the latter was director of the Real Teatro de São João in Porto, Portugal, in the late 1850s [144].

It has been suggested that for this libretto Bertochi sought his inspiration in the *novelette* by Sophie Cottin ("Madame Cottin", 1770-1807) entitled *Mathilde, ou mémoires tirés de l'histoire des croisades*, first published in Paris in 1805<sup>97</sup> [145]. Very briefly, this work, originally published in six volumes, deals with the fictitious love affair of Matilda — younger sister of the King of England, Richard I the Lionheart —with

---

<sup>97</sup> The first Spanish edition seems to have been one released in Madrid in 1821 under the title *Matilde o memorias sacadas de la historia de las Cruzadas*, published by the printer Juan Brugada.

Malek-Adel (or more precisely, Al-Adil I), noble and heroic brother of the powerful Sultan Saladin, during the siege of Acre (formerly Ptolemais or Ptolemaide; today Acre / Akko / Akka), during the Third Crusade. Classically Romantic, the novel narrates impossible loves, palace intrigues and great battles, and features detestable villains (among whom Lusignan, a.k.a. Guy de Lusignan, king of Jerusalem) and improbable conversions to Christianity.

There is no doubt that Bertocchi and Eslava would have sought to benefit from *Mathilde's* enduring popularity in Europe, particularly in Spain. As an illustration of the success enjoyed by the novel, in the contemporary description of the interior of a Madrid home by the French writer Gautier in the chronicle of his travels in Spain cited earlier [53], he recounts that—

*“Sur les tables et les étagères sont disséminées de petites figurines de biscuit ou de porcelaine représentant des troubadours, Mathilde et Malek-Adel, et autres sujets également ingénieux, mais tombés en désuétude...”*<sup>98</sup>

At least eight operas and even a zarzuela were composed based on this novel between 1830 and 1863<sup>99</sup>.

The libretto by Bertocchi used in Eslava's opera, however, differs from all the others in that the plot does not include the character of Malek-Adel, imagining instead a Matilda allegedly promised in marriage to Philippe Auguste, King of

---

<sup>98</sup> "On the tables and shelves are scattered small biscuit or porcelain figurines depicting troubadours, Matilda and Malek-Adel, and other equally ingenious subjects, but which have fallen into disuse." (*Author's translation*)

<sup>99</sup> Chronologically, and not including Eslava's work: Giovanni Pacini (1828), Giuseppe Nicolini (1830), Michele Costa (1837), Andrea de Simone (1841), Giuseppe Lamberti (1851), Ventura Sánchez de Lamadrid (1851) and Antonio Reparaz (1859), each with a different libretto. The only ones known to have been performed in Spain are those of Pacini and Sánchez. The libretto of Reparaz's opera, like Eslava's, was written by Luigi Bertocchi. In addition to these operas, there are also a zarzuela on the same theme composed by Joaquín Gaztambide and Cristóbal Oudrid in 1863, along with countless other dramatic pieces.

France, and the betrayal committed by an underappreciated Lusignan. Bertochi himself begins the prologue to his libretto thus: "Far from setting the story in the present drama to music, I have simply desired to be led by the impulse of my whim and arrange it as follows..." [140]. It seems, therefore, that Eslava's librettist, rather than making use of Cottin's novel, decided to rely on his own imagination, slightly "seasoned" with a bit of historical context provided by some more truthful treatment of the subject as found, for example, in the then-recently printed *magnum opus* of the French historian Joseph-François Michaud (1767-1839) [146]. For Eslava the cleric this plot line also permitted him to sidestep the religiously thorny subject of a love affair of a Saracen with a Christian woman.

The action in Eslava's dramatic opera, divided into three acts, is set against the walls of Acre, in the Crusaders' camp. The English troops under the command of Riccardo (Richard the Lionheart) and the French, with their king, Filippo (Philippe Auguste) at the head, are verbally disputing their own primacy of the battlefield. Filippo intervenes and manages momentarily to calm things down, suggesting as a way to resolve the conflict, that ten French and ten English knights hold a duel, and that he will try to persuade Riccardo to permit it. Meanwhile, Matilde and Berengera (Berenguela of Navarra, daughter of King Sancho VI of Navarra and wife of Riccardo) talk about Matilde's love for Filippo. At that moment, Lusignano (Lusignan) enters and declares his love for Matilde, which she promptly rejects. Lusignano swears that Matilde will be his. Filippo and Riccardo agree to settle the differences between their knights in combat, despite the mediation of the holy man Guglielmo (William, Archbishop of Tyre). The second act opens with the fortuitous discovery by Lusignano of a secret plot by Filippo against the English to take command of the Crusaders; as Filippo's sentimental rival, Lusignano goes to Riccardo without a moment's hesitation and informs him of the treacherous plans of the French. Filippo and Matilde declare their love for each other. Guglielmo succeeds in placating Riccardo's fury, but Riccardo promises Matilde's hand to Lusignano. Riccardo, angrily sees Filippo's plans against him confirmed. In the final act, spurred on by Lusignano, Riccardo prepares to wed him to



Matilde and make him king. Filippo returns to the temple with his triumphant hosts only to learn of Matilda's imminent marriage to Lusignano. In a fit of fury, he tries to kill Lusignano on the spot. Lusignano barely escapes but is caught and confesses that he had actually been plotting to assassinate both Filippo and Riccardo and crown himself absolute king. Discovering the betrayal, Filippo again prepares to end Lusignano's life, but Matilde holds back his hand. At that moment, news arrives that the common Saracen enemy has broken the truce and Filippo, Riccardo and their troops go out, united, to battle. The end.

The disconnect between the plot of the opera and historical reality is of such magnitude that it is difficult to know where to begin. Bertocchi erroneously links the siege of Acre during the Third Crusade with the truce signed over Acre between the Knights Templar and Sultan Qalawun a century later. In the Third Crusade, Auguste Philippe and Richard, initially allies, had practically ended up as enemies already before reaching Acre (this is another long story). Guy of Lusignan, self-proclaimed king of Jerusalem was protected by Richard, but not Philippe, who supported his rival. After the capture of Acre and some strong disagreements with Richard, Philippe returned to France, while Richard continued to battle in Palestine, nearing at one point the capture of Jerusalem, which was then in Saladin's hands. Both Cottin and Bertocchi confuse Matilda with Joan of England, whom Richard had rescued after being widowed by King William II of Sicily. Joan and Berenguela traveled to Palestine, and Richard apparently considered offering his sister to Saladin as a possible wife for his brother Malek-Adel (for entirely political purposes), but the project failed. It has been said that Philippe may have expressed interest in Joan, but it is difficult to imagine the feasibility of such a relationship, given the ongoing rivalry between Philippe and Richard. There was, indeed, a Matilde: she was another of Richard and Joan's sisters, but she had nothing to do with this story. Finally, William was an important chronicler and archbishop of Tyre, and one of the promoters of the Third Crusade, but he did not get to witness it (he died in 1185).

If the success of an opera could be measured by public acclaim and the number of performances, then *La Tregua* could be considered the zenith among Hilarión Eslava's operatic creations. The premiere took place at the Teatro Principal de Cádiz on May 21, 1842. The artists were practically the same that premiered *Il Solitario* the previous year, with Catarina Barilli-Patti in the role of Matilde, Eliodoro Spech as Riccardo, Aquile Balestracci as Filippo, and Amalia Agliatti as Berengera [138]. There was great anticipation long before the premiere, as *La Iberia Musical* of Madrid recounts in its issue May 15 issue [147]:

"Already in rehearsal and about to be performed, there is the new opera by maestro D. Hilarión Eslava entitled *La tregua de Tolemaida*: the singers are enthusiastic, and hope to attain great triumphs with said score; the experts who have heard it rehearsed with the voices alone, give it the highest praise; we will see if the public receives it with the same frantic enthusiasm with which they greeted the *Solitario*."

The opera did not disappoint. The same weekly, in its number 22, dated May 29, featured the following review by its Cádiz correspondent [148]:

"As we expected, the new opera entitled *Las treguas de Tolemaida*, has obtained in its first performance yesterday the most repeated and unanimous applause. The enlightened public of Cádiz, in applauding such a beautiful composition, does nothing more than manifest the just appreciation deserved by the talent of its esteemed author, Don Hilarión Eslava."

During the rest of the half-season of opera in Cádiz (until the end of August), *La Tregua* had 13 other performances. In the Cádiz season of 1842-43, it was performed nine more times, and then twice again at the beginning of 1844, by then already after the premiere of Eslava's third and final opera, *Pietro il Crudele* [105].

At the end of August, the lyric company moved to Sevilla, commencing the new season at its Teatro Principal on September 7. In October, when the contract with the leading

soprano Catarina Barilli-Patti expired, and following a rather disorderly transition, the company managed to hire as *prima donna* the Spanish artist Cristina Villó-Ramos, who was already very popular in Sevilla. With Villó-Ramos in the role of Matilde, *La Tregua di Ptolemaide* premiered in Sevilla on November 22, 1842, with resounding success. In Sevilla, the opera received another six performances in 1842 and eight more in 1843 [101].

Just over a week before the opera's debut in Sevilla, on November 14, the celebrated Sevilla-educated pianist from Cádiz, José Miró y Anoria (1815-1878), who was touring Spain after a 12-year sojourn in Paris, gave a recital to Sevillian high society at his residence in Sevilla. The recital was in gratitude for a benefit concert that had taken place the previous week at the Teatro Principal with the support of the *Liceo Artístico y Literario*. During the concert, featuring an all-opera program, a cavatina from *La Tregua di Ptolemaide* was performed by the soprano Val de Merry with Eslava himself at the piano [149][150].

The performance of *La Tregua* in Sevilla on December 1, 1842, the fourth at the Teatro Principal in Sevilla, was dedicated to Eslava. In a detailed and fairly balanced review written by his friend and the Cathedral's First Organist, Eugenio Gómez, for *El Orfeo Andaluz* [151], its author concluded his commentary about the opera with the following words:

"Summing up our analysis, we can say that this second opera by *señor* Eslava is a masterpiece, although it has the small defects that we have indicated, as do all operas that come from human hands. *Señor* Eslava is gifted with genius, because all his melodies are original, good and tasteful: he also possesses great talent, as his harmony, instrumentation and his concert pieces can compete with those of the first masters of Europe. Should *señor* Eslava continue in the brilliant career he has undertaken, we have no doubt that when he leaves his homeland to go abroad and acquire the advances that are continually being made in this sublime art, we will see him figure among the names of Bellini, Rossini,

Donizetti, Mayerber &c., and then we will say with national pride, "This is our compatriot!"

Note the reference in these lines to Eslava's ultimately frustrated project seeking to hone his musical skills outside Spain.

Another chronicle in the same issue of *El Orfeo Andaluz* [151] described in glowing terms the enthusiastic acclaim:

"... The audience expressed its satisfaction with a long, sustained applause, and not satisfied with that, demanded that the Spanish composer go on stage. But impeded by his priestly status, he was instead invited to the royal box in the second act, occupying the seat in the middle. Just as Mr. Eslaba appeared, he was greeted with abundant and prolonged applause, and nearly the entire audience rose to their feet to cheer the genius."

And in a later issue [152], and regarding the same event, it added:

"When *señor* Eslaba appeared, resounding applause greeted him, while several doves took flight adorned with elegant ribbons inscribed with the words "*The Ladies of the Liceo of Don Hilarión Eslaba*". A commission of the *Liceo* presented a wreath in the name of the above-mentioned lady members, and countless poetic compositions were cast into the audience. The attendance was brilliant and abundant, as many admission tickets could not be honored".

Those days were devoted by a solicitous *Liceo* to honor the Maestro. As a congratulation and token of respect, the *Liceo* presented Hilarión with an album produced jointly by its Painting, Literature and Music sections. Among the poems dedicated to Eslava for the occasion are these rather bombastic stanzas<sup>100</sup>:

"Just as history proudly enshrined

---

<sup>100</sup> Fragment of a poem composed by Francisco Valdelomar y Pineda de las Infantas (1817-1884), lawyer, journalist and poet from Córdoba living in Sevilla, member of the *Liceo Artístico y Literario* [153].

In eternal page the Crusader champion  
 Who from the heathen wrenched  
 The sepulcher that God had consecrated;  
 Today fame in the temple of glory  
 A precious place unto you has bestowed  
 And in everlasting pillar the name engraves  
 Of the Spanish artist, the great ESLABA.

Might I, one day, feel the *Enthusiasm*  
 Of seeing in peaceful truce the warrior  
 Of Christ, while Saladin holds up  
 His head and banners haughtily.  
 But the hour that inspired your fantasy,  
 Such creation is blessed by the whole Orb  
 And already sublime to us this truce seems,  
 That which the Spanish genius thus magnifies."

(...)

The triumphal news even reached Madrid [154]. That same night, Hilarión was treated to a serenade at the doors of his home in the Colegio de San Isidoro, offered by friends and disciples [11]. Eslava had undoubtedly become *the* musical star of Sevilla.

In February 1843, *El Orfeo Andaluz* published a detailed biography of Eslava — the first one known — and gifted its grateful subscribers a lithographed portrait of the Maestro and scores for two fragments (probably reductions for voice and piano or solo piano) drawn from *La Tregua di Ptolemaide*. The published biography praised, meaning well, but obviously exaggerated, Eslava's ability as a composer in the sacred and lyric genres, in instrumental music, and as a pedagogue. As an amusing anecdote candidly revealing a lighter side of Eslava's personality, the article reported that—

"In addition to all that we have said, *señor* Eslava has a large collection of songs of a jocular nature, all extremely funny. His many close friends are reminded of the extent of his good nature and sense of humor, when he can be persuaded to sing Spanish songs to the accompaniment of our national guitar."

As it turns out, in a previous issue of *El Orfeo Andaluz*<sup>101</sup>, the periodical had published for its subscribers the score of a popular song on an Andalusian theme, *El copo* or *El pescador andaluz* (CPE-129), with lyrics by Tomás Rodríguez-Rubí. Commenting much later about this very song, Eslava's biographer José Parada y Barreto (1834-1886) used this musical bauble as evidence of the mutual affection that Hilarión and his Andalusia felt then, and is still evident today [16]:

"(...) Thus, it could almost be said that Eslava is Andalusian; his name is linked to the arts in that land and sounds to the ears of the inhabitants of Andalucía, and will always sound, as the symbol of the characteristic music of that people...".

Later, other small compositions of similar tone and grace would come into being, such as the Andalusian song *¡Ay Salero!* (CPE-30) and the Basque traditional tune (in an arrangement attributed to Eslava), *Donostiako hiru damatxo* ("Three little damsels from Donostia", CPE-394). Also around this time, Eslava apparently composed a string quartet (CPE-139) dedicated to his friend the Asturian bibliophile Felipe Soto Posadas (1798-1864), a work, unfortunately, that has not yet been found [11].

On December 23, 1842, a concert was held in the Casa Lonja (a.k.a. Consulado) of Sevilla for the benefit of the city's destitute nuns, taking advantage of the stop in Sevilla of the pianist José Miró and the French harpist Jenny Lazare on their joint Spanish tour. The program, as was customary, featured a preponderance of operatic themes, and brought together the most celebrated musicians of Sevilla, including, as would be expected, its beloved Maestro Eslava as program director. For this concert, he accompanied the soprano Val de Merry and the Sevillian tenor Antonio Cordero on the piano in a duet from *La Tregua di Ptolemaide* [155].

At the beginning of 1843, Eslava would have had to give some thought to possible strategies for future premieres of his new opera on stages beyond Sevilla and Cádiz. Madrid does not

---

<sup>101</sup> Specifically, number 2, published on September 19, 1842.

seem to have been feasible at that time. Fortuitously, the impresarios of the opera companies of some of the main Andalusian cities had reached an agreement that added Granada and Málaga to the rotation of the companies performing in Cádiz and Sevilla; in the spring it was Granada's turn to host the opera company at its Teatro del Campillo<sup>102</sup>. Therefore, it made the most sense to take the new production to Granada. Hilarión left for Granada at the end of March to personally supervise the rehearsals [156]. A few days before the premiere, the *Liceo de Granada* (an organization similar to the *Liceo Artístico y Literario* in Sevilla) offered a small tribute to the composer during which the tenor Antonio Cordero performed an aria from *Il Solitario* (curiously not from *La Tregua*), with Eslava at the piano [101][157].

The Granada premiere of *La Tregua di Ptolemaide* took place on June 1, 1843. The rehearsals had already created a great deal of expectation, and the performance did not disappoint. According to the critics, the soprano Antonia Campos de Martín stood out in this production in the role of Matilda. At the conclusion of the first act, the composer was cheered from the royal box and presented with wreaths and laudatory poems. Several of the numbers were repeated, and a military band was invited to play during the intermissions [158]. The Madrid periodical *El Anfión Matritense* devoted a detailed chronicle to the premiere, concluding with the following opinion [159]:

"The people of Granada have paid a fair tribute due to the relevant artistic merit of *señor* Eslava; all experts agree that this his second opera can compete and even stand out among the most recent works composed by famous authors in Europe, and that Spain should be proud of possessing in her bosom an artist of such eminent merit."

The opera enjoyed six performances in Granada between June 1 and 15, 1843 (one of them limited to the first act) [158]. In

---

<sup>102</sup> This theater, inaugurated in 1810 during the French occupation of the city, was the most important lyrical-dramatic theater in Granada during Eslava's time. It survived until its demolition in 1966 [157].

August, the opera company traveled to Málaga, taking with it *La Tregua di Ptolemaide*, which again triumphed during the company's brief sojourn in that city [160].

In Madrid, however, things suddenly became very complicated for Eslava. With the opening of the Teatro del Circo in June 1842 and the hiring of an Italian opera company for the new theater, the competing Teatro de la Cruz was suddenly deprived of several of its best lyric artists and had to suspend opera performances between August 1842 and April 1844; and even after its reopening, it was unable to offer a stable opera season [96]. In the summer of 1843, this situation was further marred by the end of the Espartero regency and the prevailing instability in the country, including the bombardment of Sevilla during the month of July. In August 1843, and no doubt incurring great personal risk, Hilarión went to Madrid to negotiate with the company of the Teatro del Circo, by then his only option in the capital, for the staging of *La Tregua*, and his next opera, *Pietro il Crudele*, which had already premiered in Sevilla. In December the cast for *La Tregua* had been selected and the opera was already "under study" [161]. But the following month, the chronicler of *La Iberia Musical y Literaria* in Madrid lamented that after five months of negotiations, the staging of "such a celebrated opera" had still not been announced and that, instead of honoring this Spanish composer, the Teatro continued to offer exclusively works by Italian composers "...inferior in merit, (*and*) of more doubtful and compromised success"<sup>103</sup> [162]. Without having achieved his goal, Eslava left Madrid in January 1844.

Hilarión's perseverance began to bear fruit in June 1844, with an announcement that the Madrid premiere of *La Tregua* was finally being arranged, although still without a definite date [163]. The eagerly awaited Madrid premiere finally took place on August 1, 1844, at the Teatro del Circo. The opera was

---

<sup>103</sup> Seen from today's perspective, the comment seems a bit exaggerated: although the programming of the Teatro del Circo in the first half of 1844 included some Italian operas now (perhaps justly) forgotten, operas of undisputed caliber and popularity such as *Norma* and *Lucia di Lammermoor* [96] were also staged.



received by the public with "great pleasure" [164]. In the main roles were Rosalia Gariboldi, Ángela Moreno, Pedro Unanue, Enrico Bonfigli, Eliodoro Spech and Vicente Barba [96]. A contemporary chronicle [132] describes the premiere as follows (note especially the remarkable physical description of the composer at the end of the review):

"Hilarión Eslava's concept is well defined, to the extent that we don't need to further praise him. La *tregua de Tolemaida* was well liked, even though the libretto was bad and lacked musical situations. A reviewer praised the maestro's perfect instrumentation, although he thought that there was *too much* of it in some parts: he said that the opera seemed like Mercadante's, and that Gariboldi and the tenor Unanue had happy moments. The author was insistently requested to appear before the audience; but he, because of his ecclesiastical status, did not go on stage but instead appeared at the royal box. Eslava was tall, thin, somewhat stooped by reason of his height, and generally wore, as we have seen him do many times, a large black overcoat, top hat and [clerical] collar."

In Madrid, the opera received a total of four performances, closing the theater season's programming on August 11, 1844. In the last two performances, both for the benefit of the composer, the final number was replaced by a chorused aria from *Pietro il Crudele*, with Pedro Unanue<sup>104</sup> as tenor

---

<sup>104</sup> Pedro María de Unanue deserves special recognition here as a constant and decisive presence in the success of Eslava's operas. Born in 1814 in the Biscayan town of Ondárroa / Ondarroa, in the Basque Country, Unanue trained musically in the lyric theater, first as a chorister and later as a tenor soloist. He was rejected for a scholarship at the Royal Conservatory of Music of María Cristina (the original precursor of Madrid's Royal Conservatory), but that did not prevent him from advancing his career and looking for opportunities whenever he could to develop his talent with outstanding tenors of his time. He became first tenor at the Teatro de Zaragoza in 1840 and acquired great fame as a soloist in the theaters of Sevilla, Cádiz and Granada and finally, in Madrid. His successes with the great soprano Paulina García, later known as Pauline Viardot (1821-1910), led them both to be hired in 1844-45 by the

soloist. And as a gift to Eslava, soprano Cristina Villó-Ramos sang during the first intermission a rondo from Donizetti's *Anna Bolena* [166]-[168]. For a demanding and rather narrow-minded public and critics, such as Madrid's in 1844, the *Tregua di Ptolemaide* can be considered a success for Eslava. And yet, none of his operas would ever be performed again in the country's capital.

The last performance of *La Tregua di Ptolemaide* (and of a complete opera by Eslava) seems to have taken place in 1851, in Pamplona, by a local company, judging by a libretto printed for the occasion recently discovered in the Biblioteca Nacional de España [169], but no further details have been found to date.

#### *Pietro il Crudele* (1843)

At the beginning of December 1842, Eslava was already working on his third opera, whose title had not yet been publicly disclosed [152]. The following March, *El Orfeo Andaluz* announced that the Maestro's new production, entitled *Pedro el Cruel*, was soon to be premiered at the Teatro Principal in Sevilla, to the great enthusiasm of the Sevillian *dilettanti* [156]. For this, his final opera, Hilarión again chose the historical-dramatic genre with a text by Bertocchi, the librettist of *La Tregua di Ptolemaide*. Unlike his two previous productions, however, this one was to have not only a Spanish theme, but also centered on a well-known historical event in the city of Sevilla.

It has been suggested in other studies on Eslava and his opera productions that for this libretto Bertocchi would have made use of the classic comedy of the Spanish *Siglo de Oro* playwright Lope de Vega Carpio (1562-1635) titled *Lo cierto por lo dudoso* (roughly translated as "Certainty over doubt"), first published in 1625. However, in reality, apart from the character of King Pedro, the two works have nothing in common, neither thematically nor in their plots. In fact, in

---

Imperial Opera Company of St. Petersburg, Russia, where Unanue reaped great success. He then traveled to Italy, triumphing in *bravura* tenor roles in Bergamo and Trieste. In 1846, in the latter city, he died suddenly at the age of 31 [165].

his prologue to the libretto, written in September 1842, Bertocchi declared that the story was "...taken from the chronicles of Sevilla, from *Don Fadrique* by Fernández and the capricious mind of Luis Bertocchi" [170]. The literary work referred to by Eslava's librettist is the five-act drama *Don Fadrique*, the creation of the Sevillian author and academic José María Fernández Espino (1810-1875), which had premiered in the same city in December 1838 [73][171].

The action of the opera takes place in the year 1358 in Sevilla, then seat of the court of the Kingdom of Castilla. Pedro the Cruel<sup>105</sup>, king of Castilla, has invited Blanca de Borbón<sup>106</sup>, the wife he had repudiated five years earlier, and Fadrique<sup>107</sup>, the king's half-brother and Blanca's ally, to Sevilla with the pretext of reconciliation. In reality, Pedro remains faithful to his mistress, María de Padilla<sup>108</sup> and the invitation to Blanca

---

<sup>105</sup> Pedro I de Castilla (1334-1369), nicknamed the Cruel, or the Just, or the Justice Seeker ("Justiciero" in Spanish), was king of Castilla from 1350 until his violent death. His reign was dominated by wars and bloody plots. He was the son of Alfonso XI, king of Castilla, and his queen consort, María of Portugal.

<sup>106</sup> Blanca/Blanche de Bourbon/Borbón (1335-1361), daughter of Pierre I de Bourbon, King of France, and Isabelle de Valois, was offered to Pedro I de Castilla for the purpose of intertwining the crowns of France and Castilla. The marriage took place in Valladolid in June 1353. The king, who openly maintained relations with his mistress María de Padilla, repudiated Blanca only two days after the wedding. Imprisoned by her husband in 1355, Blanca died six years later, possibly poisoned by order of the king.

<sup>107</sup> Fadrique Alfonso de Castilla (1333-1358), Master of the Order of Santiago, was, with his twin brother Enrique de Trastámara (the future King Enrique II, 1333-1379) the third of ten illegitimate children of King Alfonso XI of Castilla conceived with his concubine Leonor de Guzmán. He was assassinated by order of his half-brother Pedro.

<sup>108</sup> María de Padilla (ca. 1334-1361) was from the year 1352 mistress of King Pedro, to whom she bore him four children. Although Pedro was considered a womanizer and married twice (first to Blanca de Borbón and, after a controversial annulment of his marriage, to the Castilian noblewoman Juana de Castro, whom he would also abandon a few days later), María seems to have been the king's main and certainly his longest-lasting sentimental relationship.

and Fadrique is only an excuse to get rid of them. The Queen consort and Fadrique are received with great acclaim by the people and Pedro tends to them with insincere affection. At that moment, the news arrives that the Pope has accepted María as the legitimate wife of Pedro, who, now seeing himself suddenly free of the obligation to pretend, has Blanca locked up in the Alcázar (the royal fortress and palace). Fadrique, who has maintained an impossible love with Blanca, swears to take revenge for this affront. At the beginning of the second act, Fadrique receives the news that Pedro is plotting against him and Blanca. To justify his criminal plot, Pedro claims that Blanca and Fadrique have an illegitimate relationship, and has his treasurer, Simuel Levi<sup>109</sup>, take charge of the execution of his king's sinister plan. Simuel goes to Blanca's chamber and threatens her with death, offering her poison and a dagger, that she may die by her own hand. Fadrique, who had watched the scene in hiding, bursts in and threatens Simuel. At that moment, Pedro appears. He pretends to know nothing of the plot and has Simuel arrested, announcing the celebration in the gardens of the Alcázar of the traditional midsummer feast on the eve of the holiday of St. John the Baptist ("San Juan"). The final act opens on the night of San Juan in the gardens of the Alcázar, richly decorated, in an atmosphere of popular joy. The tambourines and castanets sound while young people sing and dance to their rhythm. Meanwhile, Pedro has released Simuel from his pretend-arrest to fulfill his terrible mission. At the end of the celebration, Fadrique and Blanca meet alone, and he declares his love, which she finally accepts. Fadrique leaves and Pedro enters the room and explains to Blanca that he has decided to send her back to Paris, escorted by Fadrique, news which visibly pleases Blanca, to Pedro's fury. But at that moment, screams are heard outside; Fadrique has been murdered. Blanca curses Pedro, but the king has the last word: "At last I am avenged. You too, unwary woman will follow him: I swear it; and never did my oaths fail." [170]

---

<sup>109</sup> Samuel ha-Leví (1320-1360) was the Treasurer of the Kingdom under Pedro I. A skilled man of enormous wealth, he served his king loyally, but after being accused of embezzlement, he was tortured to death under his master's orders.

Knowing the true history of the tumultuous reign of Pedro I has been, and still is, a challenge for historians; the most detailed and temporally closest chronicle is the (collectively) called *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos de Alfonso Onceno*, by Pero López de Ayala (1332-1407), written after the death of Pedro I by order of the then king, Enrique II of Castilla, Pedro's half-brother and twin brother of Fadrique. Enrique and Pedro had been enemies, and it was Enrique himself who killed Pedro during an infamous duel between the two in 1369 after the Battle of Montiel (today in the La Mancha province of Ciudad Real), allowing Enrique de Trastámara to seize the crown of Castilla. It is to be expected, therefore, that an account such as that of López de Ayala would have portrayed Pedro in a way that would seem to justify the violent accession to the throne of Enrique and the nickname of *El Cruel* that would be applied from then on to King Pedro [172]. Without going into too much detail, and taking all this into account, the most plausible story with respect to the episode recounted in the opera is that Fadrique, although at that time loyal to Pedro, having four years earlier betrayed the King and defended Blanca as legitimate queen consort, was seen by Pedro as a potential enemy. He therefore made Fadrique come to Sevilla on the pretext of meeting with him and had him assassinated. Blanca was at that time the King's prisoner in Sigüenza (Guadalajara) and did not travel to Sevilla with Fadrique. If there was a sentimental relationship between Fadrique and Blanca — something that has not been demonstrated — it might have happened when both met in Toledo in 1354. The ages of Fadrique and Blanca then would have been around 21 and 19, respectively.

Incidentally, a highly fictionalized account of the relationship between King Pedro and his lover María de Padilla was portrayed in Donizetti's popular opera *Maria de Padilla*, a melodrama in three acts premiered at La Scala in Milan in December 1841 and in Madrid, in 1846 (three years after Eslava's *Pietro il Crudele*) [96]. Years later, Bertocchi sold the same libretto he had created for Eslava to the Spanish composer living in Portugal, Antonio Reparaz (1831-1886) for his opera *D. Pedro o Cruel*, premiered in 1857 at the Teatro de São João in Porto, where Reparaz served as *direttore dei*

*cantanti*. This version had four performances and a limited success that did not extend beyond Porto. In 1859 Reparaz tried his luck with *Malek-Adhel*, also with a libretto by Bertocchi (but with a different theme than Bertocchi and Eslava's *La Tregua di Ptolemaide*), but it did not attract much acclaim, either. Both scores were lost when the São João Theater was destroyed by fire in 1908 [144].

The premiere of *Pietro il Crudele* (also known as *Don Fadrique*) by Hilarión Eslava took place in Sevilla, where the composer had returned at the beginning of September 1843 after the tour of *La Tregua* in Granada and Málaga [173]. The date of the premiere was October 21, the work being performed by the Italian opera company of the Teatro Principal, with Antonia Campos, Felicita Rocca, Pedro Unanue, Eliodoro Spech, Pietro Rodda and Pietro Lej as soloists. The work, received like Eslava's previous operas with great enthusiasm by the Sevillian public, had six performances that season, including one for the benefit of Hilarión on October 27 [73][101]. In his review of the new opera, published a few days later in the Madrid newspaper *La Filarmonía*, Eugenio Gómez Carrión remarked that—

"The third opera of Mr. Eslava was premiered on the evening of the 21<sup>st</sup>, with a much larger attendance than has been seen at all previous performances: from the beginning the audience began to show signs of approval, and continued to applaud almost all the pieces of the opera, especially the finale of the first act and the great chorused aria of Don Fadrique of the second, which were resoundingly applauded: it was at this point that the enthusiastic audience asked for the presence of the author, who was received with a round of applause when he appeared, as on other occasions, at the presiding box."

And he added the opinion that this opera was the best of the three composed by the Maestro<sup>110</sup>, as well as the desire to "see

---

<sup>110</sup> In the opinion of this author, the libretto is certainly the best of the three, with a plausible and solidly grounded story, entertaining action and skillfully constructed verse. For the Sevillian audience, the well-known background of the story of King Pedro and his half-brother Fadrique and

him figure alongside the most celebrated maestros of Europe" [110]. Between November 1843 and January 1844, the same company performed *Pietro il Crudele* in Cádiz on four occasions, the last one on January 24 [105]. Nonetheless, this must not have been an easy time for Eslava; between August and January he was also traveling to Madrid to negotiate with little success with the Teatro del Circo to stage the local premiere of *La Tregua*.

### The end of a dream

The request initiated by Eslava at the beginning of 1842 to be granted "a six-year license to go abroad in order to perfect himself in the composition of lyrical drama" was not successful. Perhaps there were no funds<sup>111</sup>, or Eslava himself may have inadvisedly delayed the process to give himself the opportunity to continue premiering operas in Spain. But an ultimately important —and surely decisive — factor must have been the growing opposition of the ecclesiastical authorities in Sevilla [38]. In this regard, the historian and personal friend of Eslava José María Esperanza y Sola [13] tells us that—

"(...) part of that *Cabildo*, with uncalled-for scruples and misunderstood piety, considered the performance in the theater of the works of its Master of the Chapel as an attack on the institution; their anger only rose when they learned that in the *Treguas de Tolemaida*, the first of his operas [*sic*], an Archbishop was on stage, and they tried, by any means at their disposal, to prevent Eslava from traveling down this new path of the Arts".

Eslava also had his defenders in the Cathedral; surely no one with more zeal than the Second Organist, Eugenio Gómez, but to no avail. And that was not even all: years later, in 1855, in the publication that Eslava himself went on to direct (and therefore in a commentary that could have only come from

---

the connection with their city must have been an additional attraction and reason for gratitude to *their* Maestro.

<sup>111</sup> This situation was quite understandable, given the economic difficulties that the *Cabildo* was experiencing, not to mention the environment of political instability in the country and the fall of the Espartero regency in 1843.

the Maestro), Francisco de Asís Gil<sup>112</sup> wrote about the difficult situation in which Spanish Masters of the Chapel as a whole found themselves in [174]:

"In our own days we have known a Master, a member of the clergy, who was threatened with canonical penalties because he had composed some operas, on account of having lost his salaries due to the revolution, and wishing to seek his subsistence by those means. "

It is obvious that the nameless reference was to Eslava. The threats could have come from Cardinal Cienfuegos himself, who, although exiled in Alicante, was still the highest ranked ecclesiastical authority in the Archdiocese of Sevilla and a person of well-known conservative views [1]. Either way, what was patently clear is that Eslava was not going to be allowed to compose any more operas.

Added to all this were the persistent challenges in continuing to stage even the operas already written. The company that managed the Sevilla and Cádiz seasons was unexpectedly dissolved at the beginning of 1844. The Teatro Principal of Sevilla had to close during the month of March due to lack of endowed programming and the rest of the season had to be filled with non-professional artists. The situation did not improve much in 1845 [101]. In Cádiz too there were great obstacles to maintaining a regular opera season between March and August 1844 [105]. Meanwhile, musical activity at Sevilla's *Liceo Artístico y Literario*, which had been so supportive of Eslava, began to decline in 1843 and the institution ceased to exist in 1844<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Francisco de Asís Gil (1829-1861) was a musician, pedagogue and writer from Cádiz and collaborator with Eslava in *La Gaceta Musical de Madrid*.

<sup>113</sup> The music section of the *Liceo* was partially reconstituted in 1845 with the creation of the *Sociedad Filarmónica de Sevilla*, but by then Eslava was already established in Madrid. In 1847, Hilarión was invited to join the new association as a "member of merit" in its Piano section, and two of the concerts of the *Sociedad Filarmónica* that year featured excerpts from one of Eslava's operas, namely *Pietro il Crudele* [91][110][117]. The operatic life in the city was to receive an additional boost in 1847 with



For Eslava, his unexpected, forced separation from the world of opera must have been a hard blow. In only three years his works had been met with the highest resounding success in the lyric stage and he was considered one of the most promising composers toward the goal of creating a Spanish national opera; a triumph he had earned through his own merits, overcoming many difficulties and heartaches. A clear sign of his disillusionment is his forceful and rather vitriolic reaction to a harsh criticism of his music made in September 1845 by a correspondent of the newspaper *La Iberia Musical y Literaria*<sup>114</sup>. Eslava's reply, which appeared in the following issue of the same publication, included the following words [2]:

"My operas have been performed in Cádiz, Sevilla, Granada, Málaga, Madrid, and Pamplona with much applause; my religious works have granted me the best Chapel Masterships in Spain, through rigorous *oposiciones*; in the former I have earned the acclaim of the public, and in the latter from music experts; and yet, in the midst of this double fortune, I have had the misfortune of not pleasing a small number of journalists, who last year described as profane the religious works composed for my *oposición [to the Royal Chapel]*, and as religious my *Treguas*, premiered shortly thereafter in the Teatro del Circo, although it is worth noting that with

---

the opening of the Teatro de San Fernando, though at the expense of the Teatro Principal [101].

<sup>114</sup> The criticism had to do with a chronicle by the Burgos correspondent of that publication, written on the occasion of Queen Isabel's official visit to the city from September 11 to 12, 1845, and printed a few days later, on September 24. Upon the Queen's arrival, a concert organized by the local government delegation had taken place in the Palacio de la Audiencia of the city. It had included a selection of opera works (naturally) and a *Hymn to Isabel II* composed for the occasion, with words by the Political Chief of the city of Burgos, Mariano Muñoz y López, and music by Eslava. The composer was not present, and apparently, the instrumentation and interpretation of the work sounded deficient to the correspondent of the Madrid newspaper, who took advantage of the occasion to also lambast Eslava's operas and the musical tastes of the royal Court [2][175].

regard to this opera, my antagonists were not all in agreement, as some found in it nothing more than *Misereres*, while others found only *polos and tiranas*"<sup>115</sup> .

Little did Eslava know to what extent his operatic activity (and the *unforgivable sin* of having done it in Italian) would still be used long after his death as an argument to unjustly distort the whole of his work; and what is worse, by critics who never had the opportunity to hear — let alone watch — any of his operas.

Of Eslava's three operas, unfortunately very little has been preserved to this day<sup>116</sup>; perhaps due to neglect or to lack of means, or more likely, due to the strict mandates of the ecclesiastical authority on the composer at the time, or maybe even (this somewhat more doubtfully) by the Maestro's own will. During Eslava's lifetime, reductions were published for voice with piano accompaniment and for solo piano of some of the most popular numbers of the operas, as was the common practice with works that did well commercially on the stage. Most of them were printed in Sevilla<sup>117</sup>. Some of the arrangements are the work of the composer; others were made later by his disciples. The majority of the fragments that have survived of Eslava's operas are these printed reductions.

Of *Pietro il Crudele*, sadly the least documented of his operas, only two single fragments have been found to date: one, a reduction for voice and piano and the other an arrangement for solo piano. Of Eslava's first two operas, nearly a dozen fragments of each have come to light. Until very recently it was believed that the only surviving pieces in original version with orchestra from these operas were the two 'symphonies'

---

<sup>115</sup> Andalusian folk song forms.

<sup>116</sup> For a detailed inventory, see the cataloging provided in Annex B.

<sup>117</sup> The February 28 and April 26, 1843, issues of the Sevillian publication *El Orfeo Andaluz* featured the announcement that scores for almost a dozen arrangements for piano, as well as four or five others for voice and piano of *La Tregua di Ptolemaide* were available for sale in music stores throughout the city, and mentioned also the forthcoming publication of similar transcriptions from *Il Solitario*.

(overtures), the "Chorus of warriors and shepherdesses" from *Il Solitario* and the "Introduction and grand martial air" from *La Tregua*. But in 2023, research by this author and his wife led to the location at the *Fondo Canuto Berea*<sup>118</sup> of the Biblioteca Provincial Deputación de A Coruña of three extraordinary manuscript fragments for voice and orchestra: The aria "*Ah, se morir di pena*" from *Il Solitario*, as well as the cavatina "*Sorga l'alba*" and the duet "*Più misera chi vide mai*" from *La Tregua di Ptolemaide*. In addition to their intrinsic artistic value, these finds are of enormous importance because they give an idea of the orchestration technique used by Eslava in his operas and because they keep alive the hope of continuing to find the parts of these operas that are still unknown.

Finally, and as a brief postscript, it is worth mentioning, for their virtuosistic grace and ingenuity, the tribute-pieces to Hilarión Eslava for piano composed by the teacher and pianist, a disciple and friend of Hilarión's, José Pinilla y Pascual (1837-1902) with the titles *Nocturno sobre una romanza de El Solitario*, *Fantasía brillante sobre un tema de Las Treguas de Tolemaida* and *La velada de San Juan en Sevilla; Capricho característico andaluz sobre un coro de la ópera Don Pedro el Cruel*.

---

<sup>118</sup> Canuto Berea (1836-1891) was a musician, orchestra conductor, businessman and music publisher from La Coruña. His extensive music collection, recently catalogued, was donated to the local provincial government of La Coruña by his descendants. Canuto Berea was the major Galician distributor of the publishing house of Bonifacio Eslava (Hilarion's nephew and one of the largest music publishers in Spain), so it is possible that Berea and Eslava (Hilarión) had known each other. This could explain the presence in Berea's library of manuscript fragments of operas by Eslava.





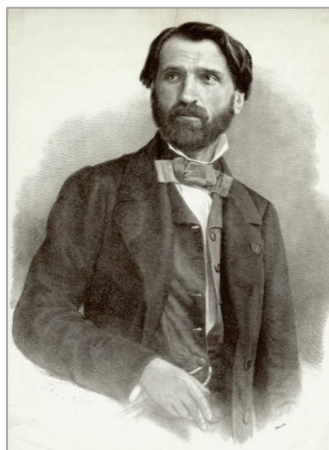
Gioachino Rossini [ca. 1850],  
lithography by F. Perrin, Turin.  
Public domain..

Vincenzo Bellini [ca. 1830], by  
Jean-François Millet, Museo  
Teatrale alla Scala, Milán. Public  
domain.



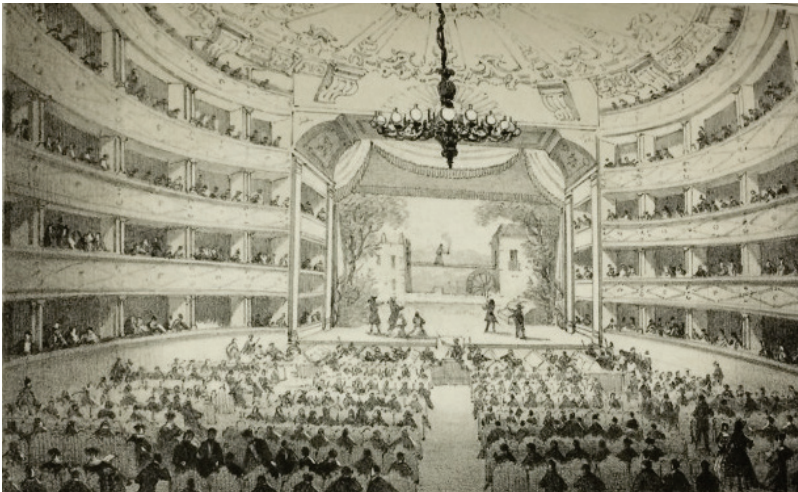
Gaetano Donizetti [1842],  
lithography by Josef Kriehuber,  
Vienna. Public domain.

Giuseppe Verdi [1842],  
lithography by Roberto Focosi,  
Archivio Storico Ricordi © Ricordi  
& C. S.r.l. Milano -  
[www.archivioricordi.com](http://www.archivioricordi.com)  
(consulted September 7, 2022)





View of Cádiz from the Castillo de San Sebastián (detail) [1830], engraving by Ferdinand Perrot. Public domain.

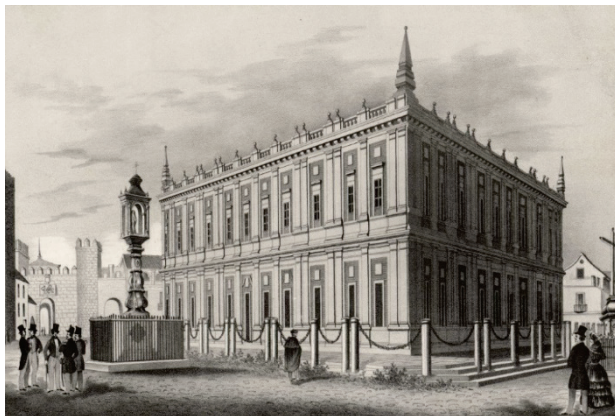


The Teatro Principal in Cádiz, illustration from (de la) Escalera, Manuel, *Nomenclator de las calles de Cádiz y explicación (sic) del significado de cada uno de sus nombres*, Imprenta y Litografía del Boletín de Comercio, Cádiz [1856], p. 134. Public domain. Eslava's operas *Il Solitario* and *La Tregua di Ptolemaide* received their premieres, and *Pietro il Crudele* was performed on this stage.





Former Convento de San Pablo and home of the painter Murillo [1861], by Friedrich Eibner, in *Spanien. Ansichten nach Aquarellzeichnungen*, Dresden, Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Public domain. On April 9, 1838, in one of the halls of this disentaileed convent, Sevilla's *Liceo Artístico y Literario* held its first official meeting.



Casa Lonja or Consulado de Sevilla, lithography from a drawing by Joaquín Guichot y Parody in *Álbum Sevillano dedicado a SS. AA. RR.*, printed by Carlos Santigosa [ca. 1850-1852]. Public domain. During the 1840s, this imposing classical building was the venue for the *soirées musicales* hosted by the *Liceo Artístico y Literario* of Sevilla. It is currently used as the Archivo General de Indias.



*Le vicomte d'Arlincourt, homme de lettres* [1822], by Robert Lefèvre, Musée du Louvre, Paris. Public domain. The background in this portrait of the author of *Le Solitaire* is meant to evoke some of the settings of his most famous novel: "It was sometimes on the summits of the most rugged mountains, sometimes standing by the wildest torrents where I outlined the various scenes in my work."

Illustration taken from a Spanish-language version of the novel *Le Solitaire*, by Buenaventura Planella, Imprenta de A. Gaspar, Barcelona, 1836. Public domain. The words at the foot of the image read: "There, if repentance can close the abyss, and only there, will he be able to say to you: I love you."



Allí, si el arrepentimiento cierra el abismo, si, allí solamente, podrá él decirte: os amo.





Charles the Bold (1433-1477), last Duke of Burgundy of the House of Valois [ca. 1454], by Rogier van der Weyden, Gemäldegalerie, Berlin. Public domain. The true story of Charles / Carlos, the principal character in the Viscount of Arlicourt's novel, is far less romantic and his death next to the walls of the French city of Nancy more tragic and gruesome than portrayed in the novel.



The siege of Morat / Murten in 1476 by Charles the Bold [1513], miniature by Diebold Schilling the Young, in the *Luzerner Schilling*, p. 214, Luzern (Switzerland), Korporation Luzern, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/kol/S0023-2> (consulted September 7, 2022).

This battle, in which the Duke of Burgundy was dealt a decisive defeat by the troops of the Swiss Confederation is referenced in the preamble of Eslava's *Il Solitario*.



Sketches for the sets of Michele Carafa's opera *Le Solitaire*, author unknown [1822]. Top: First act – Woods and chapel; Bottom: Second act – Bridge and torrent, with the Savage Peak in the background. Bibliothèque nationale de France. Public domain. Though these illustrations do not strictly belong to Eslava's opera, they can offer a sense of the Romantic-era imagery applied to the same subject.

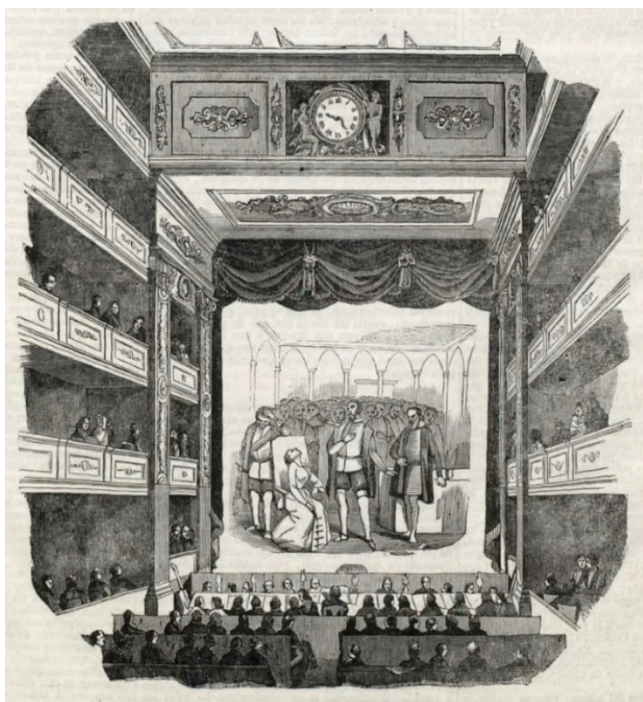


Costume designs for the Neapolitan production of the opera *Il Solitario ed Elodia* by Stefano Pavesi [1826], sketched by Giacomo Pregliasco, Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Naples. Public domain.





Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875), engraving in *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, Núm. XXXVI, September 30, 1875. Public domain. Fermín de la Puente was the author of the poems dedicated to Eslava read during the public homage given by the *Liceo Artístico y Literario* in Sevilla on July 3, 1841.



The Teatro de la Cruz in Madrid during a drama performance, in *La Ilustración - Periódico Universal*, Tomo I, Núm. 2, Madrid, March 10, 1849. Public domain. This theater was the venue used for the Madrid debut of Eslava's opera *Il Solitario* on December 7, 1841. This same theater had hosted in 1822 a theatrical production in three acts based on the novel.



The soprano Caterina Barilli-Patti (1790-1870) in the role of contessa Almaviva, in *Le nozze di Figaro*, by W.A. Mozart, engraving by author unknown [ca. 1835]. Bibliothèque nationale de France. Public domain. Barilli-Patti was the *prima donna assoluta* in the opera company that premiered *Il Solitario* in Cádiz and Sevilla.

The tenor Pedro María de Unanue (1814-1846), engraving by unknown author, in *Semanario Pintoresco Español*, Tomo I, Nueva Época, Núm. 16, p. 121, Madrid, April 19, 1846. Public domain. Unanue was principal tenor in nearly all of Eslava's operas.



The soprano Adelaide Perelli in the opera by Saverio Mercadante *Il Giuramento* [ca. 1842], lithography by P. A. Guglielmi, Lisbon. Biblioteca Nacional de Portugal. Public domain. Perelli took part in the performances of *Il Solitario* at the Teatro de la Cruz in Madrid in December of 1841.



A D. HILARION  
ESLABA.

## TEATRO.

**GRAN FUNCION para el Miercoles 29 del presente mes de Enero de 1845.**

La Empresa lírica deseosa de manifestar su gratitud al ilustrado y benigno público de Pamplona, ha dispuesto en su obsequio poner en escena para dicho día, el elegante y aplaudido drama lírico en tres actos, del célebre jóven Navarro D. Hilarion Eslava, titulado :

### EL SOLITARIO DEL MONTE SALVAGE.

Que será exornado con el aparato de música militar y demas correspondiente, estrenándose al efecto dos decoraciones que, en obsequio del Sr. Eslava, ha costeado el M. Y. y II. Ayuntamiento constitucional de esta ciudad.

La empresa, persuadida de lo grato y satisfactorio que ha de ser á los Pamploneses el ver en su teatro el primer ensayo de esta especie de su ilustre paisano el jóven maestro Eslava, tiene el honor de dedicárselo en nombre de su autor, quien desinteresadamente ha consentido en ello, recordando que entre los mismos Pamploneses emprendió el difícil cuanto agradable arte de la música.

**A las 6.** **A 4 rs. vn.**

*NOTA. En la librería de Ochoa plaza del Castillo, se vende esta ópera en castellano con su elegante cubierta á real vn.*

IMPRESA DE OCHOA.

Announcement for the performance of *Il Solitario* in Pamplona, January 29, 1845, Imprenta de Ochoa, Pamplona. Public domain.





# LA ORGIA.

Poesía del Sr. Hidalgo, música del Sr. D. Hilarión

Eslaba.

Coro.

*Los que quieran gozar las ilusiones  
Que el mundo brinda en copa de cristal,  
Acudan á danzar en los salones  
Dó se ostenta en su gala el Carnaval.*

I.

Placer, locura y mentira  
En lucido triunvirato  
Desplegando aquí su ornato  
Hoy presiden la función;  
La luz ofusca la vista  
La bulla el oído atruena  
Y la música enagena  
El sensible corazón.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

II.

Chispea el vino en las copas  
Quitando el frío y la calma,  
Roban tiranos el alma  
Los ojos de alguna Heurí  
Al placer y al baile escita,  
Y de bacanal orgía  
La broma y la algaravía  
Encienden el pecho aquí.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

III.

Miente el disfraz hermosuras  
Que inflaman el apetito,  
Y miente un labio maldito  
Jurando, fingiendo amor.

Presta la careta audacia,  
La franqueza atrevimiento  
Y en todos infunde aliento  
Un diablo predicador.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

IV.

Los jóvenes, los ancianos,  
El crimen y la prudencia,  
Y aun acaso la inocencia  
Todos visten *Dominó*.  
De engañosas ilusiones  
Hay aquí pruebas sin cuento,  
Y á veces un juramento  
Desata lo que otro ató.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

V.

Si esta zambra bacanal  
No es zambra de los infiernos  
Donde se ven con sus cuernos  
Cruzar diablillos sin fin;  
Digo que soñando estoy  
O que me hallo encandilado  
Por lo mucho que he soplado  
Del Jerez, Borgoña y Rhin.

*Los que quieran gozar etc. etc.*

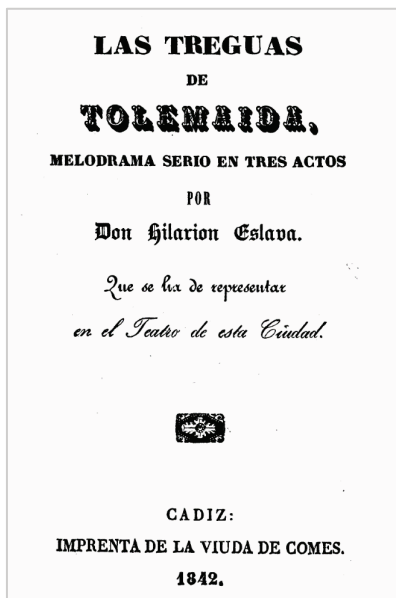
“La Orgía. Poesía del Sr. Hidalgo, música del Sr. D. Hilarión Eslaba” [*sic*], preliminary program for “Bailes de máscara en el magnífico suntuoso Salón del Circo” [1842], p. 2 of 4. Courtesy of the Biblioteca del Museo Nacional del Romanticismo, Madrid. This alleged *divertimento* by Eslava for a Madrid masked ball was not performed, and its existence (despite the ad) has not been corroborated.

Sophie Cottin, author  
of *Mathilde, ou*  
*Mémoires tirés de*  
*l'histoire des croisades*,  
[19<sup>th</sup> century, unknown  
date] engraving by  
Charles Chasselat.  
Public domain.



The King of England Richard I ("Lionheart") and his sister Joanne are greeted by the king of France Philippe August II, miniature (detail) in *Histoire d'Outremer* or *Livre d'Eracles* [ca. 1232-1261], translation to French of *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* by Guillelmus/William, Archbishop of Tyre, courtesy British Library, Henry Yates Thompson Collection, MS 12, fol. 188v.



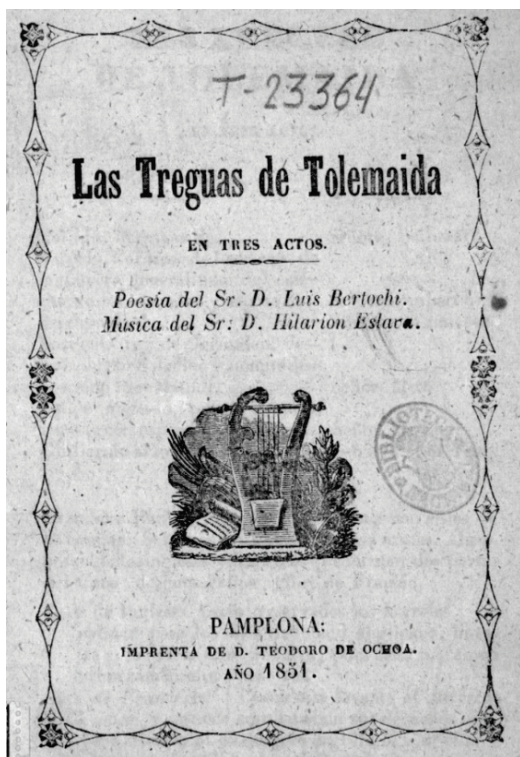


Libretto and program cover for the Cádiz premiere of *La Tregua di Ptolemaide* ("Las Treguas de Tolemaida"), Imprenta de la Viuda de Comés, Cádiz [1842]. Public domain.

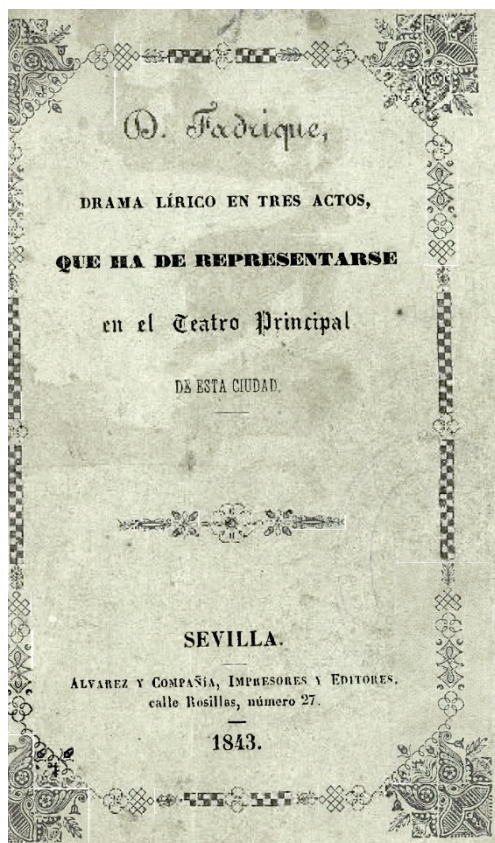
Announcement for the benefit performance for the composer of *La Tregua di Ptolemaide*, held on December 1, 1842 in Sevilla, González de León, Félix, *Diario de las ocurrencias públicas y particulares de Sevilla desde 1800 hasta 1853* (unpublished work), Vol. XXI, tomo 46, cartel Núm. 40. Image courtesy of the Ayuntamiento de Sevilla.



“The soprano Cristina Villó in the opera *Norma*” [ca. 1836-1850], engraving by Antonio Gómez Cross, lithography by Bachiller y Cía., Madrid. Biblioteca Nacional de España. Public domain. This great Spanish artist sang the leading female part in nearly all the performances of *La Tregua di Ptolemaide* in Sevilla. She became best known for her performances of the title role in Bellini’s opera *Norma*.



Libretto and program cover for the 1851 performance in Pamplona of *La Tregua di Ptolemaide*. Biblioteca Nacional de España. Public domain. This may have been the last complete performance of an opera by Hilarión Eslava.



Libretto and program cover for the Sevilla premiere in 1843 of Eslava's opera *Don Fadrique*, or *Pietro il Crudele*, Álvarez y Cía., impresores y editores, Sevilla. Public domain.

José María Fernández Espino, portrait by Félix Badillo, in *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, Núm. XXIII, June 22, 1875, Madrid, p. 397. Public domain. Luigi Bertocchi drew his inspiration for the libretto of *Pietro il Crudele* from the drama *Don Fadrique* by this Sevillian dramatist.







Detail of the *Liber genealogie regum Hispanie*, written between 1526 and 1539 by Dionisio, for Queen Isabel of Portugal. Biblioteca Nacional de España, Madrid. The top two portraits belong to María de Padilla ("concubina", left) and Blanca de Borbón ("reina", right). The central image below the coat of arms of Castilla and León portrays the murder of King Pedro in 1369 by his half-brother Enrique de Trastámara (the future Enrique II of Castilla) near the town of Montiel.



Kneeling statue of Pedro I de Castilla [ca. 1446], part of the tomb from the old Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid. Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid. Public domain.



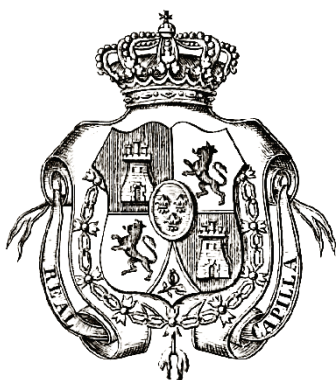
Gardens of the Alcázar de Sevilla [2016], author's photo. This sumptuous palace, most of it built between the 11<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, is the setting for Eslava's opera *Pietro il Crudele*.



Antonia Campos in the opera *I Briganti* [ca. 1839], engraving by Antonio Gómez Cross, lithography by Bachiller y Cía., Madrid. Biblioteca Nacional de España. Public domain. This Spanish soprano led the cast of *Pietro il Crudele* in Sevilla and Cádiz.

## VI. AN UNEXPECTED TURN

### The Mastership of the Royal Chapel, again



Since his arrival in Sevilla, Hilarión Eslava's professional and personal career had seemed inexorably linked to the city. From the moment he arrived in Sevilla, the Maestro had enjoyed great popularity and prestige and was regarded as an eminent musician inside and outside the confines of the Cathedral. His relationship with Sevilla was one of clearly reciprocated affection.

Like so many of his predecessors, Eslava could have remained in the Cathedral's employment while continuing to participate (albeit with some restrictions) in the cultural life of the city. But that was not to be the case; at the beginning of 1844, Hilarión abruptly and definitively left Sevilla to settle in Madrid, for reasons that were never clearly articulated. Uncharacteristically, this is a subject that Eslava never brought up in his correspondence or openly in conversation with family, friends or colleagues. It has been suggested that Eslava's personal ambition may have been the driving factor in this decision [1], or perhaps the dire situation of the Chapel of Music at the Cathedral of Sevilla and the gradual, punishing cuts in his salary and responsibilities as its Master [38], or even his clashes with the *Cabildo's* hierarchy because of his operatic dalliances [101]. No doubt, in light of Hilarión's personality, it is very possible that all these factors may have contributed to his decision, but the reality may have been even more complex, as will soon become apparent.

The Mastership of the Chapel of Music of the *Real Capilla de Palacio* in Madrid was, long before Eslava, one of the most prestigious positions that a professional musician could aspire to in Spain. The Royal Chapel was created around the year 1506 by king Felipe I of Castilla (1478-1506), nicknamed

*el Hermoso*, or “the Handsome”<sup>119</sup>, and was later reestablished at the Royal Alcazar of Madrid. In the 18<sup>th</sup> century, it moved to the grounds of the Royal Palace of Madrid. The Royal Chapel functioned as the private church of the Spanish monarchs. Many of the most important religious functions related to the Royal Household were held there. The *Maestro de la Real Capilla de Música*, under the direction of the Patriarch of the (Western) Indies (also designated King’s Chaplain and *Limosnero Mayor*<sup>120</sup>), served in a capacity similar to that of a typical cathedral Mastership: the direction of the Chapel musicians, the selection and performance of music in all of the religious functions held at the Royal Palace, and the custody of the royal music archives<sup>121</sup>, as well as composing music for worship when deemed appropriate. As for membership, towards the end of the 1840s, the Royal Chapel (of which the Royal Chapel of Music was just one constituent part) employed between 130 and 170 individuals, including numerary (paid) and supernumerary personnel. In addition to the leadership and administrative staff supporting the Chapel, this figure included Chaplains of Honor, preachers, confessors, sacristans, psalmists and musicians. The Music Chapel comprised in all about 30 numerary musicians and 20 to 40 supernumeraries [176][177]. The Royal Chapel, as an element of the Royal Household, was suspended between 1868 and 1875 and was permanently shut down following the advent of the Spanish Second Republic in 1931.

---

<sup>119</sup>As it turns out, Felipe I was Duke of Burgundy and grandson by maternal line of Charles the Bold — the protagonist in Eslava’s opera *Il Solitario*. Philip was the son-in-law of king Fernando de Aragón and queen Isabel de Castilla, becoming king consort of Castilla upon the death of his mother-in-law. He became the father of Emperor Carlos I of Spain and V of the Holy Roman Empire. Felipe’s early death is said to have driven his wife Juana to madness, or so the legends go.

<sup>120</sup> This Spanish Royal Court title roughly translates as “Principal Almsgiver.”

<sup>121</sup> Until the closure of the institution in 1834, among the responsibilities of the Master of the Chapel was also that of Rector of the boy singers’ school, the Real Colegio de Niños Cantores.



In 1836, after the unexpected departure of Francisco Andreu<sup>122</sup>, Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847) was appointed head of the Royal Chapel of Music. A talented composer, Rodríguez de Ledesma had to struggle with drastic reductions in the number of musicians in the Chapel and the lack of rigor and frequent influence peddling in the hiring of its members [44][178][179]. From 1840, his health began to suffer from a degenerative illness that made it necessary to find someone capable of helping him in the performance of his tasks [44]. In addition, the declaration of the coming of age of Queen Isabel II in November 1843 and the imminent return from exile of her mother, María Cristina<sup>123</sup>, prompted a reorganization of the Palace institutions, including its Chapel of Music.

Towards the beginning of March 1844, a new round of *oposiciones* was announced for a number of unpaid supernumerary musician positions at the Royal Chapel, among them that of Master-Director [1][180]. Despite the lack of remuneration, being hired as a supernumerary staff member still carried some prestige and, along with it, the opportunity to later attain a numerary or salaried position. Unsurprisingly, there was no shortage of applicants for the positions offered. In his "National Chronicle" announcing the opening of the *oposiciones*, the editor of the newspaper *La Iberia Musical* commented ironically "Subjecting oneself to public scrutiny and all for a job that will not earn *one real*! Have you ever seen anything stranger?"<sup>124</sup> [180].

Eslava had remained in Madrid from August 1843 until the following January, negotiating unsuccessfully with the impresarios of the Teatro de la Cruz and the Teatro del Circo

---

<sup>122</sup> See Chapter II.

<sup>123</sup> The return to Madrid of the former Queen Governor, or officially Queen Mother after the proclamation of her daughter's coming of age, took place on March 22, 1844.

<sup>124</sup> As an interesting side note, the editor of this publication, Joaquín Espín y Guillén (1812-1882), a celebrated musician, critic, composer and later one of the pioneers of Spanish zarzuela, unsuccessfully applied for the post of supernumerary Organist of the Royal Chapel. He finally earned the appointment in 1855 [181].

for the premieres in the capital of *La Tregua di Ptolemaide* and *Pietro il Crudele*. In his application for the candidacy for Master-Director of the Royal Chapel, addressed to the Patriarch of the Indies and dated March 15, Hilarión brought up the second place he earned in the 1830 competition, and enclosed a certificate of good conduct issued in Sevilla on March 9, 1844 by the Secretary of Cardinal Cienfuegos, Francisco Romero y Gómez [182], which is worth transcribing here because of its revealing content:

"I certify: that it is a public and well-known fact that the presbyter D<sup>n</sup>. Miguel Ylarion Eslaba, Prebendary Master of the Chapel of this Holy Metropolitan Church has been of good moral and political conduct, displaying since his arrival at said Church truly priestly customs; although in later years, having devoted himself to the composition of operas in order to attend to the sustenance of his family, the Illustrious *Cabildo*, and this Government manifested their displeasure to him, for the friction and consequences that this endeavor caused, all the more strange given his earlier conduct; there being no further complaints against an otherwise good behavior and nothing that, as has been said, would hint at the smallest blemish (...)"

The mention in a certification of this nature of an adverse term such as "displeasure" illustrates the elevated degree of acrimony that must have developed between Eslaba and the ecclesiastical authorities of Sevilla as a consequence of the Maestro's operatic interests. This did not, however, absolutely prevent Hilarión from continuing to promote his operas, though it might have forced him to do so in a more limited and discreet manner, as evidenced by the Madrid premiere of *La Tregua di Ptolemaide* in August 1844 and the subsequent one-off performances in Pamplona of *Il Solitario* and *La Tregua*.

Another interesting fact worth highlighting here in connection with Eslaba's request has to do with the application addressed to the Ecclesiastical Governor of the Archbishopric of Sevilla, submitted on Eslaba's behalf by Miguel de Mojas, a Sevillian canon, seeking to obtain the aforementioned certificate of good conduct. In the petition,

dated March 7, 1844, its author stated that Hilarión Eslava, although still a prebendary (paid) Master of the Chapel of Music of the Cathedral of Sevilla, was by then (already) a resident in the *Villa y Corte de Madrid* [182]; where or with whom, it is not known with certainty. By declaring his residency in Madrid and his candidacy for the Mastership at the Royal Chapel — assuming that he could ultimately manage to get the post, and as long as he was able to hold on to it — Eslava could count on being exempted from having to reside in Sevilla in order to continue to receive his appointed prebend as Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla<sup>125</sup>. The request also definitively placed Hilarión in Madrid by early 1844.

On May 2, the periodical *La Iberia Musical* announced the upcoming composition exercises for the *oposiciones* to the Royal Chapel's Mastership, in which Eslava was to compete with Urbano Aspa y Arnao (1809-1884), composer and until 1842 Master of the Chapel of the Cathedral of Sigüenza (Guadalajara), by then residing in Madrid [185]. The exercises entailed the composition and subsequent public performance of two pieces of sacred music — a hymn and a psalm<sup>126</sup>. In its

---

<sup>125</sup>This special privilege had been granted to the Spanish Crown by papal bull in 1833, being later substantially curtailed with the signing of the 1851 Concordat [183][184].

<sup>126</sup>According to Eslava's biographer José Parada y Barreto [16], in the first instance it would have been a hymn for vespers and matins of the Roman Breviary on the feast of Saint Elizabeth of Portugal, attributed to Pope Urban VIII (1568-1644), which begins with the following verses: "*Domare cordis ímpetus, Elisabeth / Fortis inopsque, Deo / Servire, regno prætulit*" —roughly, "To tame the impetus of her heart / Elizabeth strong with humility / Put God's service before Crown." The psalm would have been "*In te Domine speravi*" ("In thee, O Lord, I put my trust"), Psalm 31 (30 in the Greek numbering system and in the *Vulgate*), coincidentally the same theme with which Eslava was tested in El Burgo de Osma. As in the other cases, no copies of either of these two works seem to have been preserved. The modest level of difficulty of these exercises contrasts with the rigorous and extensive tests that the candidates for the post of Master of the Royal Chapel were subjected to in the 1830 competition (Chap. II); the difference might have been due to the fact that the 1844 competition was technically only for a position as supernumerary assistant to the appointed Master, Mariano Rodríguez de Ledesma.

section "Gacetilla de la Capital" corresponding to the June 2<sup>nd</sup>, 1844 issue, the chronicler of the Madrid newspaper *El Heraldo* wrote about the performance of the compositions by both candidates, which had taken place only a few days earlier, on May 29<sup>th</sup>, voicing an obvious predilection for Eslava's submittals [186]. On June 25, Hilarión was recommended for the position by the Patriarch of the Indies, and on July 13<sup>th</sup>, he received the requisite royal approval. Having sworn an oath of personal loyalty to Queen Isabel II on July 29<sup>th</sup> <sup>127</sup>, his appointment as supernumerary Master-Director of the Royal Chapel of Music was finally made official on August 14, 1844 [182].

Eslava's new position in the service of the Palace, although undoubtedly a great and well-deserved honor, unfortunately did not improve the economic situation of the Maestro, who had already been living in Madrid for a few months, presumably on his reduced Sevilla prebend, plus what he could have scraped from the meager profits from his operas (which since January had ceased to be performed in Sevilla and Cádiz), and perhaps from some part-time work he might have been able to find as a private music teacher. It is possible that, with his providential accession to the Royal Chapel, his demand as a musician in the capital would have increased, providing him with more opportunities for teaching and other musical pursuits; but, on the other hand, the cost of living in the capital must undoubtedly have been higher than in Sevilla. In Madrid he also had to pay for housing, a benefit that, though modest, he had enjoyed in connection with his position in the Cathedral of Sevilla. Curiously, the meeting minutes of the Sevillian *Cabildo* make no mention of the Cathedral's Master of the Chapel until 1847, when Eslava finally tendered his resignation. What prompted Hilarión to move to Madrid, and why was no reason ever disclosed? Besides the factors mentioned above

---

<sup>127</sup>With the oath, Eslava undertook to "serve faithfully and well Queen Isabel II in the position of supernumerary Master-Director of the Royal Chapel of Music," to which he had been appointed, "seeking always her full benefit and removing any harm" and [*sic*] "giving an account to the Chiefs [*"Gefes"*]" of anything he learned that might be "contrary to his Royal service and detrimental to her Royal person and best interest." [182]

(personal ambition, gradual loss of responsibility as Master of the Chapel or friction with the *Cabildo*), could there have been some other circumstances that would have irreversibly forced this decision?

#### A key: Eslava's wills and bequests

To find answers to these questions, it may be useful to first have a look at Eslava's testamentary papers drafted in Madrid between 1849 and 1877.

Eslava's first known will and testament dates from August 2, 1849 [187] and is reproduced in full in one of the appendices of the composer's monograph published in 1978 by ERESBIL [1]. The first striking observation is that despite his relative youth (41 years old) and enjoying good health, and as Eslava himself acknowledges in the document, lacking an estate worthy of note, the Maestro decided to go through the expense and inconvenience of making a will. In it, Eslava bequeaths modest sums to his sisters (all three by then already married), and his papers to his young nephew Bonifacio Sanmartín, who lived with him in Madrid. Most unusually, in the sixth numbered paragraph of the document, Hilarión names as his universal heirs two young children, the brothers Federico and Ramón Rufin y Valdés, described as "sons of D. Carlos and D<sup>a</sup> Amparo, residents of [*the Seillian town of*] Lora del Río, as a token of the particular affection that I profess for them, to provide whatever is necessary to attend to their education and career expenses." The testamentary dispositions are particularly strict with respect to the support of the two children, specifying that the bequests designated for them "must not be assigned to their parents or relatives while the children depend on them", but that they are instead to be administered by the executors designated by Eslava, and that there must never be a lack of executors assigned to exercise this function.

In a subsequent will dated November 6, 1865 [188], transcribed in its entirety in Volume II of Alberto Veintimilla

Bonet's thesis on Antonio Romero y Andía<sup>128</sup> [189], Eslava appoints his friend Manuel Bayona Díaz as trustee, assigning him the execution of instructions that are referenced but are also omitted in the will and are described as "confidential". On May 13, 1874, after the death of Manuel Bayona, Antonio Romero became the first trustee and two more substitutes were added, including Ramón Rufín y Valdés, who had by then already reached the age of consent [189][190]. Eslava's last and definitive instructions, handwritten by himself and bearing the date of January 29<sup>th</sup>, 1877 (a year and a half before his death) with a brief addition dated February 4<sup>th</sup>, 1878, include a detailed and revealing distribution of assets, intended as a complement to the 1865 and 1874 wills [189][191]. In this document, other aspects of which will be discussed later in greater detail, the following two provisions stand out:

"15. To my godson Ramón Rufín y Valdés, as token of the singular affection that I feel toward him, I bequeath and donate the full remainder in money and in property, the rights to all my works, (excepting the Treatise on Harmony and the [*Organic*] Museum), publications, papers, books, furniture and belongings of all kinds, that I possess. The donation I make of my published works is on the condition of giving his aunt Dolores Rufín y Lugo [*a pension of*] twelve *reales* a day for as long as she lives.

16. Having purchased a house in Aravaca<sup>129</sup> after my will was issued, I order that upon my death my godson Mr. Ramón Rufín is to become its owner, on condition that if

---

<sup>128</sup> Antonio Romero y Andía (1815-1886) was an accomplished clarinetist, inventor, pedagogue, writer, prolific publisher, musical instrument supplier and entrepreneur. Born in Madrid, Antonio Romero was also an excellent self-taught oboe and English horn player, as well as an expert on other wind instruments, including the bassoon and horn. Romero and Eslava probably met in Sevilla in 1841. Their careers frequently crossed paths: both taught at the Royal Conservatory in Madrid, and both were employed by the Royal Chapel; Eslava as Master of the Chapel and Romero as a musician. Professionally, Eslava became Romero's most admired mentor and the two shared a deep friendship.

<sup>129</sup> Then a small village just outside Madrid; today a city suburb.

his aunt Dolores wants to live there until her death, she may do so, enjoying the rooms and furnishings that she may need for that purpose. This is understood to apply so long as there is no need to sell the house for the execution of all the provisions in these instructions."

The deed of inventory, liquidation, partition and adjudication of assets, dated May 3, 1879, a little more than ten months after Hilarión's death, confirms the strict execution of his last wishes in accordance with the above cited instructions [191].

Who were the two Rufín children and what relationship could they have had with Hilarión Eslava to merit such a degree of attention? In his biography of the Maestro, José Luis Ansorena asks the same question, and speculates "Could these children be the boy singers he was thinking of when he composed his famous *Miserere* of 1835, because of their extraordinary vocal qualities<sup>130</sup>? Can there be any other explanation?" [1]. There must be another explanation, because the older of the two children, Federico, was not born until 1843 and died when he was only six years old<sup>131</sup>, and the younger, Ramón, was born in Madrid in 1845, when Hilarión was already settled in the capital. And there is another question: Why did Eslava grant in his last will and testament the use and enjoyment of his house in Aravaca to Dolores Rufín y Lugo, whom he only describes as "Ramón's aunt", moreover assigning her an annuity?

### The Rufín family

Little is known with certainty and much remains to be researched about this family originally from the province of Cádiz and later established in Sevilla, but there may be sufficient information already to at least outline with reasonable confidence their probable ties with the Maestro and to suggest an explanation for Hilarión's abrupt move to Madrid.

---

<sup>130</sup> In Sevilla, Part VIII of Eslava's *Miserere* ("*Redde mihi*") is traditionally sung as a duet by two children. In Eslava's time, they would have undoubtedly been *Seises*.

<sup>131</sup> This explains why his name ceased to appear in Eslava's wills issued after 1849.

The Rufín-Lugo siblings — Carlos, Juan and María Dolores — all born in the seaside town of Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), were the children of Joaquín Rufin and his wife María del Rosario Lugo, born, respectively, in Puerto de Santa María and the neighboring town of Chipiona. We do know that Joaquín was a surgeon<sup>132</sup> and that he died before 1844. The family, or at least the three siblings, must have moved to Sevilla in the 1830s. The limited census documentation available for Sevilla between 1820 and 1850 and the loss in 1933 of the entirety of the old municipal archive of Sanlúcar prevent learning more about the family's background beyond these rather imprecise findings<sup>133</sup>.

Carlos (born in Sanlúcar de Barrameda, 1812 – died Lora del Río, 1854) was the eldest. A tailor by profession, he settled in the Sevillian town of Lora del Río, some 58 km (36 miles) from Sevilla. His wife was María del Amparo Valdés Rodríguez, born in 1816 in Sevilla. Annual demographic censuses of the municipality of Lora del Río recorded between 1847 and 1849 [193] show the couple as residents in Lora since 1839, at number 22 (in 1847) and 24 (in 1848 and 1849)

---

<sup>132</sup> Until well into the 19<sup>th</sup> century, the occupation of surgeon, especially in rural Spain, had little in common with the term as it is understood today. Surgeons were empowered to treat external ailments not considered serious; other medical conditions were usually left to licensed physicians, if there were any around. Surgeons, depending on their qualifications, could perform cures and small operations, pull teeth, bleed, apply plasters, treat small fractures and dislocations and, in earlier times, even shave beards. Obtaining a surgeon's certification generally required only a very limited education (including reading and understanding Latin) and a few years of practice alongside a physician or another experienced surgeon.

<sup>133</sup> The decision of the Institute of Culture and Arts of Sevilla (ICAS) to digitize and make available online part of the historical genealogical documentation kept in the Municipal Archives of Sevilla, though somewhat limited and lacking indexes, has been of great help in this research and is sincerely appreciated. For more information on this resource, please consult <https://www.sevilla.org/cultura/registros-historicos-de-poblacion-del-archivo-municipal-de-sevilla-1>. As for Sanlúcar, its old archive, already in a very poor state of preservation in 1933, was destroyed in a fire that, it seems, was deliberately set [192].



of the street then called Roda de enmedio, currently José María Montoto y González de la Hoyuela, near the center of the city. It has not yet been possible to find out where in Lora Carlos and Amparo resided prior to 1847 or after 1849, except at the time of Carlos' death, which occurred, according to his death certificate, at calle Postigos (possibly today's Bailén) number 4. In none of the three census records found are children mentioned — a peculiar and, as will be soon explained, remarkable piece of information. Amparo died in the city of Sevilla in 1862, probably having moved back to her hometown after the death of her husband.

There is relatively little information about María Dolores Rufín (Sanlúcar de Barrameda, 1814 - Aravaca (Madrid), 1887). Municipal census records of Madrid generated after 1854 (see discussion on Ramón Rufín, below), indicate that she would have settled in the capital in 1843, a few months before Hilarión did, and that she lived with him in Madrid until his death, allegedly employed (according to the census documentation) as governess ("ama de gobierno"), the person in charge of organizing the day-to-day domestic life and supervising the servants. After Hilarión's death, she spent the remaining nine years of her life in the house in Aravaca which, as was noted earlier, was bequeathed to her for her use by Hilarión in his last will and testament<sup>134</sup>. María Dolores never married.

Juan Rufín, the youngest of the three siblings, a musician by profession, was born in Sanlúcar around 1826 and died in Sevilla after 1886 — the precise year is not known. Disciple,

---

<sup>134</sup> This property, described by Eslava's biographer José María Esperanza y Sola as a "modest dwelling with a garden" in which Hilarión lived in retirement after the closure of the Royal Chapel in 1868 [194], was located at the Calle del Olivo number 1 (today number 42), right on the corner with Calle Baja de la Iglesia [191]. The house (or at least, what was left of it after the terrible ravages suffered by Aravaca during the Civil War of 1936-39), is mentioned in an expropriation notice in May 1950 that lists Rosario Rufín Cortés (daughter of Ramon Rufín by his first marriage, likely already deceased) as the registered owner on the municipal title registry [195]. A nondescript three-story residential building with no reference to Eslava now stands at the site.

admirer and loyal friend of Hilarión Eslava's, he was almost certainly a *Seise* in the Cathedral of Sevilla and later a *Colegial* at the Colegio de San Isidoro. In 1854, Juan was appointed unpaid assistant to the Second Organist of the Cathedral, advancing to temporary First Organist near the end of the following year. In 1860, he was appointed Second Organist<sup>135</sup>, a position he held until his retirement in 1883 [38][48]. In 1844, Juan Rufin married Manuela Montes Torres, a native of Sevilla and, and after her death some years later, he married Esperanza Beitia Cárcer, also from Sevilla. From the birth certificate of one of his daughters by his first marriage, María del Rosario Rufin Montes, we know that in 1850 Juan lived with his wife Manuela at the calle del Príncipe (today Mariana Pineda) number 2, in the *collación* or Parish of El Sagrario<sup>136</sup>. Widowed from Manuela, in 1857 Juan was residing at number 5 of calle Vida, also in Sagrario, according to the municipal census of that year. He remained there until 1866, working as a private piano teacher, in addition to his job at the Cathedral [196]. In 1867, he moved to number 6 at calle Agujas (currently Blanca de los Ríos) with his second wife, Esperanza Beitia, whom he had married in 1859. Sometime prior to 1875, he moved to calle Génova (part of the present Avenida de la Constitución, next to the Cathedral) number 2, and in 1880 he moved to one of the rooms of the Colegio de San Isidoro, possibly due to a lack of means. He spent his last years in poverty [48].

Federico Rufin y Valdés, the older of the two children mentioned in Eslava's first will, was born on August 16, 1843, at number 5 calle Marmolejo (currently Argote de Molina), in the *collación* of San Isidoro in Sevilla. The birth certificate lists Carlos Rufin and his wife María Amparo Valdés as parents. Tragically, Federico barely reached the age of six; he died on December 29, 1849, in Sevilla. His death certificate indicates that he died at calle del Príncipe 2 — at that time

---

<sup>135</sup> As a lay person, Juan Rufin was not eligible for the post of First Organist, which was reserved, as was customary then, for clerics only.

<sup>136</sup> In the city of Sevilla, *collaciones* were basically administrative districts formed around certain principal parishes. This system, created in the 13<sup>th</sup> century after the reconquest of the city by the Crown of Castilla, remained in use until the final third of the 19<sup>th</sup> century.

the home of Juan Rufín and his first wife, Manuela Montes. His death was attributed to “*taves*” or “*tabes*”, a term often applied to consumption, or generalized physical decay accompanied by a substantial loss of weight, without clarifying the specific underlying causes of such condition. Federico was buried in the Cemetery of San Sebastián, which was demolished in 1852.

Ramón Félix Rufín y Valdés, the younger of the two children, was born in Madrid on July 29, 1845. In his baptismal certificate issued by Madrid's parish of San Andrés Apóstol<sup>137</sup>, Carlos Rufín and María Amparo Valdés appear as parents, presumed to be city residents living at number 26, calle del Humilladero, this (as in the case of Federico's birth records) in contradiction with the municipal records of Lora del Río, which listed them as permanent residents in that Sevillian town since 1839. María Dolores Rufin is referred to in the birth certificate as godmother of the newborn. Curiously, there is no mention of a godfather, in conflict with Hilarión's description of Ramón in his last will and testament as *my godson*. Carlos and Amparo do not appear again in any other document related to Ramón until 1869, on the occasion of Ramón's first marriage. In a certificate issued at that time, they are mentioned as residents of Lora del Río, by then both deceased [197]. The same document also states that Ramón had resided "since he was a child" at number 3, calle Noblejas, next to the Royal Palace in Madrid.

The first detailed municipal population census of Madrid after 1843 preserved at Madrid's Archivo de Villa (the city's official population census data repository), pertains to the year 1846, only a few months after Ramón's birth. In it, no one with the surnames Rufín or Eslava is listed as residing at 26 calle del Humilladero, the address quoted in Ramón's baptismal certificate. In the 1851 directory of “prominent residents” of Madrid [198], Hilarión Eslava's address is listed as number 4 calle de las Rejas. This information is confirmed in the municipal census records collected in January of 1851. Hilarión, his nephew Bonifacio Sanmartín (Eslava) and a maid are listed as also residing there. The following year, the house

---

<sup>137</sup> Book 39 of Baptisms, folio 264, entry dated August 1, 1845.

was described as unoccupied. Oddly, no references have been found regarding the whereabouts of María Dolores or Ramón Rufin in those years. Neither does any recognizable surname pop up at number 3 of calle Noblejas until the 1855 census, in which Hilarión Eslava is finally mentioned as tenant and head of the household, residing on the third floor of the building<sup>138</sup>. Listed as living with him at the time were his nephew Bonifacio, Dolores Rufin y Lugo ("governess"), Ramón Rufin y Valdés ("nephew of Da Dolores"), some relatives probably visiting Madrid, and a maid. The census records indicate that Hilarión, María Dolores and Ramón must have remained at that address until 1865, when they moved to Madrid's Calle de San Quintín number 8 (third floor, right door), which, as in the case of their previous residence, was also located very close to the Royal Palace. Hilarión lived with María Dolores at that address until his death, when they were not in Aravaca. Ramón shows as registered at that same address in 1866, but no longer in 1869, probably because he had married earlier that year. Another illustrious resident at number 8 calle de San Quintín since at least 1869 was the distinguished composer and fellow countryman of Eslava's, Emilio Arrieta y Corera (1821-1894). From all this we can deduce that Ramón probably spent part (if not all) of his childhood and adolescence with Hilarión and María Dolores, although there is a gap in the documentation between 1845 and 1855<sup>139</sup>.

Between 1854 and 1861, Ramón studied at the prestigious Instituto de San Isidro in Madrid. He then studied law at the Universidad Central (now Complutense) in Madrid, receiving a degree in Civil and Canon Law in December 1869, at the unusually young age of 24. His studies were at least partially financed by Hilarión Eslava, as evidenced by a surviving

---

<sup>138</sup> On the title page of a copy preserved in the Biblioteca Nacional de España of Eslava's work *Museo Orgánico Español* (2nd Part, 3rd Delivery) printed in 1853, this same address is cited as the author's home address (BNE bar code 1001347262).

<sup>139</sup> The census information cited here comes from municipal census records for Madrid for the years between 1846 and 1878, collected at the Archivo de Villa de Madrid, consulted in person in January 2023 and February 2024 [198].

registration and fees record for the 1866-1867 academic year, which Eslava signed as a guarantor. Ramón married Josefa Cortés Gorosabel (1846-1881), daughter of a friend of Eslava's from Pamplona, Ignacio Cortés Subiza, at the beginning of September 1869. The ceremony took place (rather unusually) at the Royal Chapel in Madrid [197]. The marriage produced three known children: Amparo (1873-1875), Manuel (1877-between 1917 and 1928) and Rosario (1878-ca. 1936). Josefa died in Madrid on August 25, 1881. Less than two years later, Ramón married Natividad Nieto Herranz (1864-1938), a native of Aravaca and almost 20 years his junior. They had six children: Manuel, Natividad, Ramón, Dolores, Gerardo and Carlos. Unfortunately, Ramón (father) did not prosper as a lawyer, nor did he turn out to be a skillful administrator of the assets so generously bequeathed to him by Eslava: In 1886, Ramón was forced to ask Dolores Rufin renounce the lifetime pension guarantee established by the will, in order to free Ramón to sell the publishing rights he had received from Hilarión [200]. And, in 1902, he was definitively ruined in a disastrous speculative investment whose purpose had been to deliver running water to the Madrid town of Villacanejos [201][202], forcing Ramón from that point on to earn his living marginally, employed among other trades, as a debt collector and relying on the charity of the Royal Household, where Hilarión Eslava's memory had endured with genuine affection. Ramón Rufin y Valdés died in Madrid on January 15, 1924, and was buried in the city's Almudena Cemetery. Natividad died in Barcelona in 1938.

#### Fitting the puzzle pieces together

In this lengthy digression there are a few facts and events that seem to particularly stand out as peculiar or difficult to explain, namely:

- Hilarión suddenly and inexplicably left Sevilla at the beginning of 1844, moving to Madrid without any apparent expectation of a remunerated professional position awaiting him in the capital, nor any other form of income except for his meager Sevillian prebend.
- Eslava had a first will drafted in Madrid in 1849, with no obvious reason to prompt it on health or income grounds.

- Hilarión Eslava's will declared the children Federico and Ramón Rufín as his principal heirs (later only Ramón, following the death of his older brother), without a stated familial relationship with Hilarión. María Dolores Rufín, unmarried and alleged "aunt" of the children and Eslava's household employee, is also named a key beneficiary in Hilarión's testament.
- Carlos Rufín and his wife Amparo are listed as parents in the birth and baptismal certificates of Federico and Ramón in Sevilla and Madrid, respectively, despite the fact that the couple were at both times and thereafter officially residents of the town of Lora del Río. And after the births of the two boys, Carlos and Amparo did not show up again in the lives of their supposed children. Furthermore, there is no mention of any descendants of Carlos and Amparo in the Lora population records.
- Federico died at his uncle Juan's home in Sevilla, not with his parents, or even in Lora.
- The records show that Ramón was born and probably resided continuously since his early childhood in Madrid with María Dolores (who remained unmarried), and that both lived with Hilarión Eslava during most, if not all of that time.
- Throughout his life in Madrid, Hilarión was a constant and material presence in Ramón's life.

It does not require much imagination to form a logical and simple explanation that can easily bind these facts together. It begins with a possible paternity by Hilarión Eslava, which would have had to be concealed due to his being a clergyman, his prominent status in Sevilla and the unmarried condition of the mother. The liaison, evidently with María Dolores Rufín, would have produced two sons, Federico and Ramón. Eslava may have met Dolores through her brother Juan Rufín, a former student at San Isidoro and a disciple of Hilarión. When Federico was born, Carlos and Amparo Rufín traveled to Sevilla and pretended to be the child's legitimate parents in order to protect the family honor (and Eslava's). The fact that they had been living for some time in Lora del Río, geographically distant from the rest of the family and without

children of their own, provided a convenient alibi: to the family and acquaintances in Sevilla, they could have claimed that for economic or other reasons they could not take care of a child in Lora, leaving him in Sevilla in care of Juan and his new wife, Manuela. Juan, Federico's uncle, looked after the infant until the little boy's tragic premature death. Hilarión could not have done much to care for the boy because this would have given rise to rumors and, at the time of Federico's birth, Eslava was still living in Sevilla, in a cramped apartment at the Colegio de San Isidoro, probably with one or two of his sisters. Rumors of the Master of the Chapel's inconvenient situation, however, may have eventually reached the ears of the ecclesiastical authorities of Sevilla. Although they had hitherto reluctantly tolerated Hilarión's artistic activities beyond the walls of the Cathedral, they were now faced with the possibility of a major scandal on a reputational level. It would have made sense at that time, at the end of 1843, therefore, to propose to Hilarión "a change of airs" in Madrid as quickly and discreetly as possible, allowing him to keep, as was his right, his prebend in Sevilla and offering him favorable professional references (or at least not openly unfavorable, as has been seen) to allow him to find possible employment in the capital. Naturally, none of this could be mentioned in the *Cabildo's* meeting minutes or, *God forbid*, aired in public.

Hilarión moved to Madrid at the beginning of 1844, probably taking Dolores with him (or perhaps she had already settled in Madrid shortly beforehand). She had to leave her son Federico in Sevilla with Juan; as a single woman, it would have been difficult to explain the boy's presence if she had brought him to Madrid, or perhaps the little boy did not enjoy good health and it was decided that Sevilla would be better for him than Madrid. In the autumn of 1844, María Dolores became pregnant again, with Ramón. To hide the true paternity of the child, the family again resorted to the strategy of making Carlos and Amparo Rufín become the official "parents" of the newborn. In Madrid, no one knew them, which made the deception easier. The couple came from Lora for the baptism of the child and promptly left. Ramón remained in Madrid under the care of Hilarión and Dolores, who treated him as the parents they almost certainly were. Eslava's will of 1849

would have been a way of assuring the subsistence of his children should have anything happened to him. Under the circumstances and Hilarión's later very public life, it is surprising that he would have managed to take the secret to the grave. Or perhaps it was mentioned in *sotto voce* in the corridors of the Royal Palace, but in the scandalous court of Queen Isabel II, the situation would have gone practically unnoticed and, in time, it was conveniently forgotten. This was not entirely unprecedented; it is well-known in Sevilla that at least one of Eslava's successors in the Mastership at the Cathedral (whose name, in the absence of documentary evidence, will remain anonymous here) also left descendants.

In short, there is no absolute certainty as to Hilarión Eslava's relationship with María Dolores Rufín, or about their possible offspring, which would have been considered illegitimate; only circumstantial evidence, although on the whole, and as described above, that evidence seems quite persuasive. None of his most prominent biographers — Leocadio Hernández Ascunce, José Luis Ansorena or José López-Calo [1][2][36], all three, incidentally, ordained Catholic priests — make any mention of his possible paternity or question the religious vocation of the Maestro. In an overall sense of personal dedication to the Church, it is evident, from what is known about him, that Hilarión fulfilled his duties (most, at least) with genuine fidelity. On the other hand, comments about Eslava such as those made by Ansorena about the priestly life of the Maestro seem especially relevant here: "As a proclaimer of the word of God, Don Hilarión did not exercise his priesthood, strictly speaking" [1]. The biographer adduces as likely reasons Eslava's lack of theological studies and the custom that preaching was in his time a task mainly entrusted to magisterial canons or preachers. What is certainly unquestionable is Hilarión's deep and abiding love of music. And, that the Church certainly opened the doors that allowed him to see that vocation realized; in his time, the only path that had been available to him.



A word (or two) on the controversial issue of ecclesiastical celibacy

Celibacy in the Roman Catholic Church and, particularly in the Spanish Church, is a complex issue and is today still replete with opinions of all hues<sup>140</sup>. For readers unfamiliar with the reality of the (not so unusual) existence of natural descendants among members of the Catholic clergy and the social treatment of the matter in Spain, it may be useful to add some context here.

In the chapter on the city of Sevilla found in his travelogue published in 1855, the English author Richard Ford devoted almost an entire page to a sarcasm-filled description of Sevilla's clergy and some of its less well-sanctioned proclivities [203]. The text included, unsurprisingly, a well-known jocular local rhyme about Sevilla's calle de los Abades (Abbots' Street), where many of the canons of the Cathedral used to reside, which may be roughly translated as follows—

"On the calle de los Abades,  
All children have uncles but no fathers."

and its variant,

"The clerics, mother, have no children,  
At home, it's just *nieces* and *nephews*."

To which, in order to drive the point home, the English traveler added with derision: "The Pope might deny his clergy wives and children, but the devil provided them with housekeepers and nephews."

It has been suggested that such comments, made mostly by foreign chroniclers in their often arrogant and superficial travel impressions of the Iberian Peninsula at that time, are, at the very least, exaggerations, or part of a relentless "black

---

<sup>140</sup> Defined by the Church of Rome principally as the discipline or norm (though *not* a dogma) that demands that its consecrated ministers cannot be married persons, adding by extension, and in general, a precept of sexual abstinence. Celibacy, as a canonical institution, was established in the two Lateran Councils; the first, in 1123 and the second in 1139, being later defended in the Council of Trent, between 1545 and 1563.

legend" propagated by the enemies of the Catholic Church and of Spain. However, it must also be humbly recognized that, as in many such controversial topics, behind the harsh observations there also lies a kernel of truth, and that the existence of offspring among a supposedly celibate clergy is a manifest historical reality and not an infrequent occurrence in the Spanish Church (or in the Catholic Church, for that matter) since time immemorial [204].

The tension between human nature and priestly life, and the intransigence (justified or not, depending on one's point of view and religious beliefs) of the Church have been addressed by, among many others, the Sevillian writer and intellectual of Spanish-Irish origin and contemporary of Eslava, José María Blanco White (José María Blanco y Crespo, 1775-1841)<sup>141</sup>, whose controversial opinion on the subject, written almost 200 years ago, could be interesting to offer here, at least as an exposition of the reality in which it was Hilarión's lot to live [205]:

"... It is, indeed, impossible for anyone, brought up in this country, to form even a tolerable notion of the influence which the religion of Spain exerts in modifying the moral views and sentiments of its inhabitants. Were it consistent with delicacy to detail the effects of that horrible law, which not only enforces celibacy on the clergy, but forbids their recovering their liberty by resigning their office, it might be proved to demonstration, that wherever such a law does exist, the standard of morality must suffer a certain debasement, even in the minds of those who ( as in the case in question) might be held up as patterns of purity in their own conduct. There is not, there cannot be, a Spaniard, high or low, clergyman or layman, ignorant of the fact, that the celibacy of the clergy must be kept up at a

---

<sup>141</sup> Though little known in his native Spain, Blanco White was a brilliant personality in the intellectual, political and religious life of his time. He was consecrated in his youth as a Catholic priest. Of firm liberal beliefs, he settled in England and Ireland in 1810, although his voluntary exile did not prevent him from writing about his native Spain. He agitated against slavery and for the independence of the American colonies. Blanco White converted to Anglicanism in 1827 and to Unitarianism in 1834.

certain loss of virtue in the country. None are more conscious of this fact than the clergy, both from their own experience, and from their accurate knowledge of other people's lives, which they acquire through confession. Can all of them be supposed to abet this source of immorality, from an indifference to its evils? It would be unfair to charge so many people, indiscriminately, with a deliberate feeling of that kind; but the practical result (so far as the influence of public opinion is concerned) is the same as if they fully consented to the existence of such a state of morals. I will give one proof of the state of feeling prevalent among the purest and most irreproachable persons in my unfortunate country: that proof is contained in the fact, that jokes upon the celibacy of the clergy are considered unobjectionable, provided they do not go beyond general insinuations against the supposition that the ecclesiastical law is or can be strictly observed, provided those insinuations are expressed without alarming delicacy. My mother (must I repeat that I never knew a higher model of female conduct?) -my own mother used to repeat the well-known saying of an old bishop to those that came to him for orders. Those who had received what are called Minor Orders, which do not bind to celibacy, the good-humoured prelate dismissed with this advice: "Beware of them." (You must recollect that the Spanish pronoun admits a feminine termination. The bishop's words, in Spanish, were: *Guárdate de ellas*). When candidates had been ordained sub-deacons, he altered the words of the advice into "*Que ellas se guarden de ti*": "Let them beware of you." The holy Roman Catholic Church practically sanctions the bishop's advice. Can, then, her fallible subjects pretend to improve upon her views and practice? The celibacy of the clergy (they say to themselves) must be necessary, since the church supports it. It is, indeed, the cause of a certain portion of moral evil: let every individual avoid it as well as he can. Suppose he falls, he will probably recover soon from his error: after all, the evil is accidental; the advantages to the church are permanent."

The inclusion of this text is in no way intended as an attack on the legitimacy or practice of celibacy within the Church. What is clear, however, is that in Spain, the lack of priestly celibacy has been a contentious, hushed, and often untouchable subject — and a mark of shame for the descendants — until very recently. As a personal illustration, and to conclude, Carlos Rufín Nieto (1908-2004), the youngest of Eslava's probable grandchildren and paternal grandfather of this author, a civil servant during General Franco's authoritarian and officially Catholic rule between 1939 and 1975, never once openly acknowledged to anyone (not even to his own family) his almost certain blood relationship with Hilarión, despite the indisputable physical resemblance he bore to his putative grandfather, the frequent rumors that circulated among his close relatives about the "Eslava business" and the painted portrait of don Hilarión that for many years hung in a prominent place in his house. He even corresponded — on his own initiative — with José Luis Ansorena after the publication in 1978 of the monograph on Eslava [1], offering a detailed account about his father, Ramón Rufín y Valdés, Eslava's material heir, but never daring to mention his possible kinship with the Maestro or with Dolores Rufín [206]. Hypocrisy? Fear of social rejection? Loss of professional advancement opportunities? Probably all of the above. Such were the times...

Edad	Nombre y apellido	Sexo	Estado	Profesión	Origen
1a	Caro P.º del Correo residente	Edad	Estado	Profesión	Origen
21	Juan Antonio García	52	Casado	Seguro	Lora
22	Antonio García	18	P.		Sevilla
22	Antonio García	26	Casado		Sevilla
23	Antonio García	54	Casado		Sevilla
23	José María	80	Viudo		Sevilla
23	José María	110	Viudo		Sevilla
24	Carlos Rufin Lugo	34	Casado		Lora
24	María del Rosario Valdés	32	Viuda		Lora
24	María del Rosario Valdés	28	Viuda		Lora
24	María del Rosario Valdés	25	Viuda		Lora
24	María del Rosario Valdés	18	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	58	Casado		Lora
25	María del Rosario Valdés	26	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	10	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	7	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	1	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	1	Viuda		Lora
25	María del Rosario Valdés	1	Viuda		Lora

Municipal population registry (“padrón municipal”) for the town of Lora del Río (province of Sevilla) for 1847, Archivo Municipal de Lora del Río, Caja 110, courtesy of the Ayuntamiento de Lora del Río. In this registration, Carlos Rufin Lugo and his wife María del Rosario Valdés, the putative parents of Federico and Ramón Rufin y Valdés, are listed as permanent residents of Lora since 1839. No children, however, are mentioned in the document. At that time, the couple lived at calle de Roda de enmedio number 24 in Lora, where they ran a tailor’s shop.

Número 2174

SEVILLA.—Nacimiento de un niño llamado Federico  
 El día dieciséis de Agosto de mil ochocientos cuarenta y tres  
 a la hora de una y media en la calle de Marmolejo  
 de legítimo matrimonio

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
D. Carlos Rufin	Sevilla	Sevilla
su profesión <u>Maestro de Tintero</u>		
D. María del Amparo Valdés	Sevilla	Sevilla

Abuelos paternos.

D. Joaquín Rufin	P. de Huelva	Cádiz
D. María del Rosario	Sevilla	Sevilla

Abuelos maternos.

D. José Valdés	Sevilla	Sevilla
D. Rosario Rodríguez	Sevilla	Sevilla

Se bautiza en la parroquia de San Isidro

Birth certificate for Federico Rufin y Valdés, Archivo Municipal de Sevilla. Listed as parents are Carlos Rufin and his wife María del Amparo Valdés. The date and place of birth are noted as August 16, 1843, at number 5, calle Marmolejo (Parroquia de San Isidoro) of Sevilla.

Número 2175

SEVILLA a veinte y nueve de Diciembre  
 Hoy ha muerto D. Federico Rufin  
 natural de Sevilla  
 de edad de seis años  
 su estado pacífico  
 de profesión Maestro de Tintero  
 Su enfermedad taifo  
 Testamento no hizo  
 Vivió en Calle del Príncipe n.º 2  
 Se ha enterrado en San Isidoro

de mil ochocientos cuarenta y nueve  
 provincia de Sevilla

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
D. Carlos Rufin	Sevilla	Sevilla
su profesión <u>del Comercio</u>		
D. María del Amparo Valdés	Sevilla	Sevilla

B. Ribera  
 cura

Death certificate for Federico Rufin y Valdés, Archivo Municipal de Sevilla. Carlos Rufin and María del Amparo Valdés are listed as the boy's parents. The date and place of death are recorded as December 29, 1849, at number 2 calle del Príncipe of the city of Sevilla, which happened to be the domicile of Juan Rufin, brother of Carlos y María Dolores.









Facultad de <u>Lección</u>	CURSO DE 1866 A 1867
ASIGNATURAS.	
<u>Historia de los</u>	<u>D. Ramón Rufín y</u>
<u>63 Procedimientos</u>	<u>Valdés</u>
<u>78 Viciología, etc.</u>	natural de <u>Madrid</u>
	provincia de <u>D.</u> de
	<u>27</u> años de edad, solicita
	matricularse en las asignaturas expresa-
	das al margen, mediante el pago de los
	derechos marcados en el Reglamento
	Vive calle <u>San Quintín</u>
	núm. <u>8</u> cuarto <u>3º</u>
	y su fiador D. <u>Hilarión</u>
	<u>Eslava</u>
	calle <u>D.</u>
	núm. <u>11</u> cuarto <u>11</u>
	Madrid <u>21</u> de <u>Setiembre</u> de 1866
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> A. H. N. UNIVERSIDADES </div> 4696/13	
FIRMA DEL FIADOR:	FIRMA DEL ALUMNO:
<u>Hilarión Eslava</u>	<u>Ramón Rufín y Valdés</u>

Registration certificate for Ramón Rufín y Valdés, Law School, Universidad Central, Madrid, 1866-67 academic year. Ramón's home address is listed as number 8, calle de San Quintín, third floor, at that time also the home of Hilarión Eslava and Dolores Rufín, based on the population registry of Madrid of 1866 (Archivo de Villa, sig. 5-107-4). At bottom left, Hilarión Eslava's signature certifies him as guarantor. Courtesy Rufín Family.

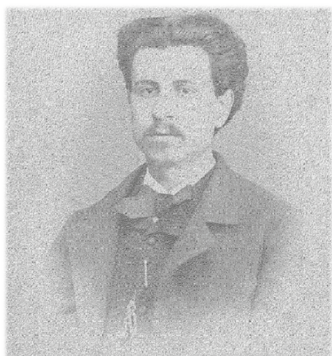
14.<sup>a</sup> A mi ahijada Maria Encarnacion Cortes  
hago donacion de mi Tratado de Armonia y  
su abreviado, y de las dos partes del Museo  
Orgánico, con todas las laminas y propiedad  
de dichas obras, con el objeto de que si por  
desgracia tuviere que abandonar la carrera  
teatral antes de formar capital, tenga ese pe-  
queño recurso. Asimismo, que si llega a formar ca-  
pital, encargo a ella que reparta en limosnas  
la parte que le parezca de los productos de mis  
obras en memoria mia y en sufragio de mi  
alma. Se devan tambien a ella todas las operas  
italianas para canto y piano y libretos de todas  
las que puse.

15.<sup>a</sup> A mi ahijado Ramon Rufin y Valdés,  
como prueba del singular afecto que le profeso,  
le dejo y dono todo el remanente que resulte  
en dinero y en efectos, la propiedad de todas mis  
obras, (exceptuandose el tratado de Armonia y el  
Museo), publicaciones, papeles, libros, muebles  
y enseres de toda clase, que puse. La donacion  
que le hago de mis obras publicadas, es con la  
condicion de dar a su tia D.<sup>a</sup> Dolores Rufin y  
Lugo doce d. diarios por todo el tiempo que  
ella viva.

16.<sup>a</sup> Habiendo comprado una casa en Ara-

vacas despues de  
go que a mi falo  
mi ahijado D. Ramon Rufin, a condicion de que,  
si su tia D.<sup>a</sup> Dolores quisiere vivir en ella hasta  
su muerte, pueda hacerlo, disfrutando de las ha-  
bitaciones y enseres que ella necesitase. Esto se  
entienda en el caso de no haber necesidad de ven-  
der la casa para el pago de todo lo que se  
dispone en estas instrucciones.

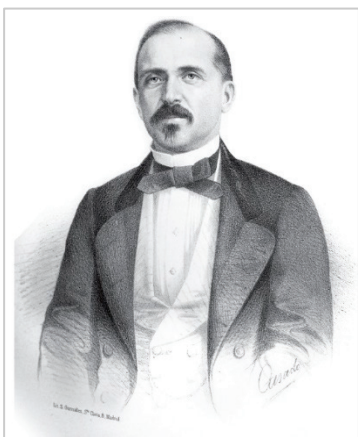
Manuscript will of Hilarión Eslava (extract) dated January 29,  
1877, prepared as an addendum to this formal last will and  
testament of November 6, 1865. In these instructions, Ramón  
Rufin and Valdés y Dolores Rufin y Lugo are listed as major  
beneficiaries. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Tomo  
33572, folios 4034v and 4035r.



Ramón Rufín y Valdés [photo, ca. 1865]. Courtesy Rufín family.



Carlos Rufín Nieto, youngest son of Ramón Rufín y Valdés and the author's paternal grandfather [1928]. Courtesy Rufín family.



Antonio Romero y Andía, engraving by José Casado del Alisal, lithography by S. Gonzalez, Madrid [1860], portrait published with Romero's *Método completo de clarinete de Romero*, 2<sup>a</sup> edición, Madrid. Public domain. Antonio Romero, well-known musician and close friend of Hilarión Eslava's, was appointed trustee and executor in Hilarión Eslava's final will.



Joseph Blanco White [ca. 1837], engraving by F.C. Lewis, courtesy National Portrait Gallery, London. This controversial writer and thinker born in Sevilla with Anglo-Irish roots, was an ardent critic of the Spanish Catholic Church and of the social backwardness of the Spain of his time.

## VII. A FRESH START

### Madrid, *villa y corte*

The first documentary evidence of the existence of Madrid dates to the 9<sup>th</sup> century, as a small fortress or settlement in Muslim Spain named *Mayrit* or *Magerit*. After its conquest by King Alfonso VI of León in 1085, Madrid became a modest Castilian village, until it was turned into the capital of the Kingdom of Spain by Felipe II, in 1561. The rise of the Habsburg Empire during the 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries and the gradual centralization of power and the country's administrative institutions, further reinforced with the arrival of the Bourbon dynasty in the 18<sup>th</sup> century, contributed to the rapid transformation of the city of Madrid into one of the most important capitals of Europe.

At the time Eslava settled in Madrid in 1844, its population would have been around 200,000 inhabitants [176][207]. Madrid was then beginning to experience strong growth, the city barely contained by its outdated walls, or Cerca de Felipe IV<sup>142</sup>. At the death of Hilarión in 1878, the population of the capital had surpassed 400,000 inhabitants. Today, the city has more than 3,300,000 inhabitants, making it the largest urban center in Spain [8].

The end of the 1840s, in addition to population growth, provided Madrid with substantial improvements in the layout and widening of its streets, sanitation, the introduction of gas streetlights in 1847, and the beginning in 1848 of studies for bringing running water to the city, a project that would lead to the construction of the Canal de Isabel II (or Canal de

---

<sup>142</sup> Built in 1625 by order of the king it is named after, the Cerca de Felipe IV was the third and last of three walls (literally "fences") that successively encircled the city until 1868. Its main purpose was to control the traffic of people and goods and to ensure the collection of taxes, but it also had the effect of constraining urban growth. The Cerca de Felipe IV would have roughly reached to the current districts of Chamberí and Salamanca to the north, Arganzuela to the south and Moratalaz to the east, bordering the Manzanares River to the west. It had five main gates ("royal gates" or "Puertas") and 14 smaller or secondary gates ("portillos"). Of the five royal gates, only the Puertas de Alcalá and Toledo survive today.

Lozoya), a monumental public work begun in 1851 and completed in 1858. In 1851, the railroad line from Madrid to Aranjuez (about 43 km, or 27 miles) was inaugurated, the second line in peninsular Spain, after the Barcelona-Mataró line opened in 1848. Financing for the Madrid-Aranjuez railroad, as with many other public projects in the region was led by the influential banker, speculator and politician José María de Salamanca y Mayol (1811-1883), Marquis of Salamanca<sup>143</sup> [208].

### The Royal Palace

With the move of the Royal Court to Madrid in the 16<sup>th</sup> century, the residence of the Spanish royal family was established at the Real Alcázar, the site of an ancient Christian castle built on a fortification dating from the Muslim period. The building had been considerably enlarged from 1537 onwards by Emperor Carlos I<sup>144</sup> and his son Felipe II, and was again expanded by the latter's grandson, Felipe IV, in the first half of the 17<sup>th</sup> century, to better suit royal needs. Felipe V, proclaimed first king of the Spanish House of Bourbon in 1700, continued to use the Royal Alcázar as the seat of his court until December 1734, when the building suffered a devastating fire that reduced it to rubble. Destroyed with the building were hundreds of works of art and other treasures, along with the entire Royal Chapel's music library, the "Papelería de Música de la Real Capilla", the

---

<sup>143</sup> This brilliant and colorful character of 19<sup>th</sup> century Spain was one of the most notorious examples of the extremes of corruption and influence peddling among the Spanish ruling class of the time, a scourge that spread to the military, politicians and members of the Royal Family. Shamelessly standing out among the latter were María Cristina de Borbón (the Queen Mother and former Queen Governor) and her second husband, Fernando Muñoz Sánchez, Duke of Riánsares, who were able to amass a considerable fortune. José de Salamanca made his fortune mainly in banking, railroads and real estate businesses, helped by a combination of opportunity, luck, speculation and insider trading. Between 1846 and 1851 Salamanca was also owner and impresario of the Teatro del Circo in Madrid, where Eslava had previously premiered some of his works.

<sup>144</sup> More precisely, Carlos I of Spain and Charles V of the Holy Roman Empire.

most important collection of sacred music that had existed in Spain up to that time<sup>145</sup>.

Felipe V immediately ordered the construction of a new palace on top of the remains of its predecessor. The project, begun in 1738, was carried out successively by the Italian architects Filippo Juvarra, Giovanni Battista Sacchetti, and Francesco Sabatini. The result, a huge building — 135,000 square meters (1.45 million square feet) and 3,418 rooms — is the largest palace in Western Europe and one of the largest in the world. The first monarch to reside in the new Royal Palace was Carlos III (son of Felipe V), from 1764, although neither he nor, years later, his son and successor Carlos IV usually stayed there more than two months a year, spending time also at the other royal sites of El Escorial, Aranjuez and La Granja [211]. The last monarch to formally occupy the Royal Palace was Alfonso XIII, until his departure for exile in 1931. At present, the Palace is open to the public and is only used infrequently in its official role for the celebration of great state solemnities.

After some hesitation on the part of the architects of the new Royal Palace, the Royal Chapel was finally placed next to the north façade of the building. The design, with its characteristic dome, was the work of the Spanish architect Ventura Rodríguez in 1749. The work was completed in 1759. The Chapel's organ, which since its installation in 1778 has been preserved practically in its original state and is today considered an instrument of great historical and musical value, was the work of the Spanish organ builders Leonardo Fernández Dávila and Jorge Bosch Bernat-Veri [212].

---

<sup>145</sup> As will be discussed here in greater detail, one of the most important merits of Hilarión Eslava was his work of recovery and documentation more than a century later of part of this lost heritage, originally scattered throughout Spain. With this work, collected mainly in his *Museo Orgánico* and his *Lira Sacro-Hispana*, Eslava helped to bring to light the most notable Hispanic composers of sacred music between 1500 and 1850, and contributed to lay the foundations of modern Spanish musicology [209][210].

On its east side, the Royal Palace borders the Plaza de Oriente. This large square, initially laid out during the brief reign of Joseph Bonaparte in the early 19<sup>th</sup> century, was expanded in the following decades to accommodate the new Royal Theater ("Teatro Real"), completed after many difficulties and delays during the reign of Isabel II, in 1850<sup>146</sup>. As part of the remodeling of the square, and using land expropriated in 1842 from the convent of La Encarnación, the calle de San Quintín was created on the north side of the Plaza de Oriente. Years later, Hilarión would reside and die in a house located on that street.

### The Spain of Isabel II between 1845 and 1851

The end of Espartero's regency and the accession of an adolescent Isabel II to the throne in November 1844 with the support of the iron fist of the ex-military officer and newly proclaimed president of the government, Ramón María Narváez y Campos (1799-1868), provided Spain with a period of relative order, though not necessarily political stability. Representing a moderate liberalism, Narváez, "the broadsword of Loja" (so called because of the harshness of his repressive actions and his place of origin — Loja, Granada), assumed the presidency of the government intermittently on seven occasions between 1844 and 1868, four of them between 1844 and 1851.

In 1845, a new Constitution was approved, replacing the previous one from 1837. Among other changes, the new Constitution officially declared the Spanish nation as "Catholic, Apostolic and Roman", and imposed the obligation of the State to maintain the Church and the clergy. On the other hand, the process of disentanglement of Church property was slowed down, and most of the unsold seized properties were returned. These actions on the part of the government

---

<sup>146</sup> For the solemn inauguration of the Royal Theater by Queen Isabel II, on her birthday, November 19, 1850, the theatre management chose an Italian opera (what else!) by Gaetano Donizetti, *La Favorita* [132]. This dramatic opera is a highly fictionalized account of the relations of King Alfonso XI of Castilla with his mistress, Leonor de Guzmán, biological parents of Don Fadrique, whose murder by Pedro el Cruel (his half-brother) was the subject chosen by Eslava for his third and last opera, *Pietro il Crudele* (see Chapter V).



significantly contributed to smoothing out its relationship with the Church, which had been frayed by the actions of previous liberal governments. In March 1851, a Concordat was signed with the Holy See which, on the part of the Church, legitimized the monarchy of Isabel II and accepted as a *fait accompli* the previous disentailment policies. In exchange, the Church received certain constitutional guarantees against civil power, asserted the exclusivity of Catholicism as the official religion of the Spanish nation, and strengthened ecclesiastical intervention in education [23][74].

The marriage of the young queen in 1846 was another event with significant political ramifications, in this case both inside and outside Spain. One of the first candidates as a possible husband for Isabel had been Carlos Luis de Borbón y Braganza (1788-1855), Count of Montemolín, a Carlist pretender to the crown after the abdication of his father, Carlos María Isidro, in 1845. However, his insistence on a more prominent role than that of simple royal consort and the staunch opposition of the liberals (after all, Carlism continued to represent a highly reactionary form of conservatism) undid the proposal. There were in all up to six candidates, with competing interests from the English and French Crowns and even the young Queen's own mother, who supported the candidacy of her brother (and therefore, Isabel's maternal uncle), Francisco de Paula de Borbón-Dos Sicilias (1827-1892). In the end, the selection of Francisco de Asís de Borbón y Borbón-Dos Sicilias (1822-1902), first cousin of the queen on both paternal and maternal sides, was imposed. This decision was, as historians have noted, "more by exclusion (of the other candidates) than by conviction" [23]. On the other hand, evidently effeminate, probably homosexual, and burdened with the added matter of his consanguinity, Francisco de Asís de Borbón was certainly far from being an ideal royal consort. This, and the numerous extramarital affairs later attributed to Isabel, would become a constant source of innuendo and ridicule used against both of them, leading also to well-founded doubts about the paternity of their children [213]. The wedding ceremony of Isabel and Francisco de Asís de Borbón took place in the Hall of Ambassadors of the Royal Palace on October 10, 1846. In the same ceremony, Isabel's 14-year-old younger sister, María

Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), also married a son of King Louis-Philippe of France, Antonio de Orleans / Antoine d'Orléans (1824-1890), Duke of Montpensier, a marriage favored by María Cristina and considered an important though controversial concession to French interests at the time<sup>147</sup>.

The failure of the Count of Montemolín (later known by his followers as Carlos VI) to acquire the Spanish crown through a marriage with Isabel II and the popular discontent with some of the measures imposed by successive moderate governments led to an uprising roughly aligned with Carlism, mainly in Catalonia, known as the Second Carlist War (1846-1849). This conflict was accompanied in 1848 by unrelated popular insurrections and military uprisings, mostly of progressive and republican nature in Madrid and in other points of Spain, coinciding with the European revolutions that took place that same year. With predictable harshness, the central government that was led by Narváez between 1847 and 1851 defeated the Carlist uprising and suppressed, albeit only temporarily, the revolutionary fervor.

#### Breaking new ground (1844-1845)

For Hilarión, already in Madrid since the beginning of 1844, the month of August of that year became an important transition in his musical career: His second opera, *La Tregua di Ptolemaide*, premiered on the first day of that same month at the Teatro del Circo in Madrid, receiving its fourth and last performance on the 11<sup>th</sup>. The staging of this opera in the capital was the result of months of effort. It was to be also the last of Eslava's operas performed in its entirety in Madrid. Only three days later, on the 14<sup>th</sup>, his appointment as Maestro Director supernumerary of the Real Capilla de Música took effect. His activity as an opera composer came to an end, but

---

<sup>147</sup> The Dukes of Montpensier initially resided in France, but with the revolution of 1848 and the proclamation in France of the Second Republic, were forced to move to Spain. They settled in Sevilla, where, with the passage of time and the genuine interest they assiduously showed in the history, arts and religious traditions of the city, they came to earn the general affection of the Sevillians. The Duke of Montpensier would be involved in the dethronement of Isabel II in 1868.

his entry into the Royal Chapel opened doors that in the long term would allow Hilarión to exert an important influence on the Spanish musical life of his time.

From the beginning, Hilarión Eslava seems to have developed a good relationship with his most influential colleagues at the Royal Chapel, including the pianists Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (1795-1855), known as Pedro Albéniz<sup>148</sup> and his fellow Navarrese Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886)<sup>149</sup> [216]. Pedro Albéniz was First Organist of the Royal Chapel from 1834, and from 1837, pianist to His Majesty. He was later appointed piano teacher of Queen Isabel II and her sister María Luisa Fernanda, as well as professor of Piano at Madrid's Royal Conservatory of Music of María Cristina. Juan María Guelbenzu earned the position of second supernumerary organist of the Royal Chapel in 1844 (at the same time that Eslava became supernumerary Master of the Chapel) and was appointed piano teacher to the Queen Mother, María Cristina. Later he would also become piano teacher for the king consort, Francisco de Asís. In 1855 he succeeded Albéniz as principal Organist upon his predecessor's death.

Albéniz and Guelbenzu, as well as other celebrated Spanish pianists of the time, such as José Miró y Anoria (1815-1878)<sup>150</sup>, Manuel Mendizábal de Sagastume (1817-1896) and Santiago de Masarnau y Fernández (1805-1882), received much of their musical training in Paris. This would have provided them with the opportunity to meet many of the most important personalities of the European piano avant-garde, headed by Robert and Clara Schumann, Frédéric Chopin, Franz Liszt,

---

<sup>148</sup> Pedro Albéniz was the son of the composer Mateo Albéniz (1755-1831). However, he bears no known family relationship with the great Catalan pianist and composer Isaac Albéniz y Pascual (1860-1909). In 1855, Eslava dedicated an extensive and laudatory panegyric to the memory of Pedro Albéniz in the *Gaceta Musical de Madrid*, a publication of which Hilarión was director between 1854 and 1856 [214][215].

<sup>149</sup> His first surname, a Basque toponym, is also often written *Güelbenzu* in Spanish, consistently with the Spanish pronunciation of this surname.

<sup>150</sup> Hilarión had already met this distinguished musician in Sevilla in 1842 (see Chapter V).

Friedrich Kalkbrenner and Sigismond Thalberg. Eslava's relationship with the Madrid piano scene may have made it easier for the newly-appointed supernumerary Master of the Royal Chapel to become acquainted with the most recent musical currents in Europe and to accelerate his integration into the musical and literary elite of the city, as evidenced by the fact that when Liszt made his Spanish tour in 1844-1845, Eslava was specifically invited to join the tributes paid to the extraordinary Hungarian pianist in the capital.

Liszt's Iberian tour was initiated under the patronage of the *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, and took the pianist to Madrid, Córdoba, Sevilla and Cádiz between October 1844 and January 1845. From this latter city, Liszt went on to Lisbon, continuing his Iberian "pilgrimage" in Gibraltar, Málaga, Granada, Valencia, concluding it in Barcelona, in April of 1845. In every one of his recitals, Liszt was enthusiastically applauded, creating a deep impression that was to linger for decades in the memory of Spanish music lovers<sup>151</sup>. In Madrid, Eslava and Liszt met personally at a special homage to the distinguished guest pianist that took place on November 4, 1844, at the then-highly popular dining establishment Fonda de Genieys [22][217]. Eslava was one of the guests of honor, along with other musical figures of the time, including Pedro Albéniz, Juan María Guelbenzu, Baltasar Saldoni, Sebastián Iradier, Joaquín Espín y Guillén and Joaquín Gaztambide. The biographer and critic Peña y Goñi [22] tells us that some of these individuals—

"(...) were at the time pulled apart by strong and heartfelt disagreements. When the time came for the toast and a precious crown was presented to Liszt, which he accepted with deep emotion and gratitude, Espín stood up and nobly opened his arms to his estranged colleagues, and from that moment on they

---

<sup>151</sup> An interesting but unsurprising observation about the programming in Franz Liszt's performances in Spain is the fact that most of the works selected by the pianist were fantasies or transcriptions on Italian operatic themes. Apparently, Liszt (correctly) assumed that Spanish audiences would not have been ready for a more up-to-date or broader contemporary piano repertoire [217]-[219].

were all once again united by the bonds of close friendship."

It seems doubtful that Eslava, who had only recently arrived in Madrid, could have been involved in any way in the discord alluded to by Peña y Goñi, but the account suggests the close and lasting relationships that Hilarión would come to build with this influential group of musicians.

Eslava probably had a second opportunity to meet Liszt during the grand reception given to the composer at the Royal Palace on November 7, 1844, at the end of the concert organized with the attendance of the Royal Family [220].

Throughout his life, Hilarión generously welcomed family, friends, musicians and fellow countrymen into his home. He did so in Sevilla with his sisters Serafina and Rita, and later in Madrid with his nephew (son of his older sister, Catalina) Bonifacio Sanmartín Eslava (1829-1904)<sup>152</sup>, and others. Bonifacio arrived in Madrid in 1844, at the age of 14, with the purpose — undoubtedly encouraged by his uncle — of studying music. In the capital, he studied cello and piano under the tutelage of Hilarión, with whom he was to live for more than 10 years. Bonifacio eventually obtained a cello position at the Royal Theater and later at the Royal Chapel. But his greatest musical contribution was to be as a music editor. Bonifacio began his studies in engraving and music printing around 1850, and his first works were published in 1855 by the printing house of Hilarión's friend, Antonio Romero y Andía. In 1857, he launched his own intaglio company with the publication of a musical library that was very well received by the public. For more than 30 years, Bonifacio Eslava's print house (its owner, probably for artistic and commercial reasons, having stopped using his paternal surname to highlight the better known *Eslava*) came to publish thousands of scores devoted to didactic and religious music, including many of his uncle Hilarión's compositions, as well as a large number of works for piano, becoming one of the largest music publishers in Spain. Bonifacio Eslava also went into the business of manufacturing and selling pianos

---

<sup>152</sup> The year of his death is often erroneously cited as 1882.

and dabbled as a composer. With less success, he was, in 1867-1868, editor and owner of a weekly periodical covering musical criticism, literature, history, biography and bibliography, Madrid's *Revista y Gaceta Musical*. Bonifacio Eslava's publishing company was absorbed in 1896 by Casa Editorial Hernando of Madrid, which was in turn taken over in 1900 by Casa Dotesio. The former premises of the printing house located in Madrid's calle del Arenal next to the San Ginés passageway, later a piano store and in 1870 enlarged and converted by Bonifacio Eslava into a music salon, became a well-known theater, which bears his name and still survives today, the Teatro Eslava [16][189][199][199][221][222].

In 1845, and with new mouths to feed, Hilarión found it necessary to increase his income. The only stable source he had at his disposal was his meager Sevillian prebend, likely supplemented by private music lessons. Fortunately, the situation was improved (though not entirely solved) with the publication in Madrid of his *Método Completo de Solfeo*, which he had basically completed in 1837 (see Chapter IV). The first edition, published in installments, was an immediate success; the installments and their multiple printings sold out as soon as they were printed. The work, structured in four parts with a progressive level of difficulty, lent itself well to this initial distribution model. Subsequently, editions were printed in volumes covering all four parts. Another innovative factor that also contributed early on to the popularity of the *Método* was its sale in two versions: one for the instructor, with piano accompaniment, and the other, unaccompanied, and therefore more concise and affordable, for the student [84]. Eslava's method was officially adopted for general solfège instruction at the Madrid Conservatory in 1856, or possibly earlier [223].

As an aside, among the first educators who supported the introduction of the *Método Completo de Solfeo* was Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Eslava's future collaborator and friend, fellow composer, musicologist, critic and orchestra conductor. Francisco Barbieri, as he was known in the music world, had studied at the Royal Conservatory of Music of María Cristina (Pedro Albéniz had been his piano teacher) and was well acquainted with the world of theater and opera when

in 1845 he was hired as music teacher at the *Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy* in Salamanca<sup>153</sup> and teacher at the *Liceo* of that city. Although he only remained in that post for one year, judging by the epistolary correspondence that Barbieri and Eslava were to maintain for many years, the prestigious support publicly given by Barbieri to the *Método* in its beginnings must have played an important role in its broad and enduring success [224].

#### A transition at the Royal Chapel of Music

Another circumstance, fortuitous in this case, had a significant effect on Hilarión Eslava's professional career. The already delicate health of Mariano Rodríguez de Ledesma, Master of the Royal Chapel, suffered a major and definitive setback in March 1845, with symptoms of a possible embolism or cerebral thrombosis, whose effects prevented Ledesma from fully returning to his duties at the Royal Chapel of Music. Meanwhile, as the titular Master's health deteriorated, Hilarión, driven by his enterprising nature and usual self-confidence, had started on his own to take on many of the Mastership's duties. In December of 1845, just as he had done years before at the beginning of his Mastership in Sevilla, Eslava prepared a detailed proposal for improving the music at the Royal Chapel. Addressed to his superior, the Patriarch of the Indies, the proposal included aspects related to the quality of the musical repertoire and increasing the number of staff musicians, as well as raising their minimum qualifications. It also included a brief section on the need to consolidate the music library and "assemble a true archive and arrange it with due order." Although it has been argued that some of the ideas contained in the proposal might not have been entirely novel, Eslava deserves credit for having ultimately succeeded in their implementation, thanks to his tenacity and perseverance [44][225].

In March 1846, Hilarión Eslava submitted a formal memorandum to the Queen, through the Patriarch of the

---

<sup>153</sup> In this same school a few years later, the composer and conductor Tomás Bretón Hernández (1850-1923), born in Salamanca and today remembered mainly for his popular zarzuelas, received his first musical instruction.

Indies, in which he noted that, since Mariano Rodríguez de Ledesma had taken a leave of absence due to illness twelve months earlier, it had been Eslava who had, without fail, assumed the tasks of directing the musicians and composing new music, tasks usually expected of the titular Master of the Chapel and that, as a supernumerary, he had not received any remuneration for this work. He added that the daily in-person attendance at the Royal Chapel that was expected for the performance of these duties furthermore prevented him from maintaining the private lessons that had previously been his principal means of subsistence. Citing the Royal Household Rules ("*Reglamento de la Real Casa y Patrimonio*"), Hilarión argued that when an employee of the Royal Household was unable to perform their work, the usual process was to press them into retirement<sup>154</sup>, allowing the vacancy to be covered by a (paid) replacement with a stated right to the position. In this case, the appointed replacement was the supernumerary Master — Eslava himself. The request concluded with a petition to consider, given the exceptional circumstances, the application of the aforementioned regulation [182].

Curiously, the request seems to have been made by Eslava without consultation or prior agreement with Ledesma, who, though unable to fulfill his duties, had not requested his retirement<sup>155</sup>. Thus, in his evaluation of the request in May

---

<sup>154</sup> In his request, Eslava invoked Title 58, Article 710 of the General Ordinance of the Royal Household of 1840, which reads: "When due to incurable ailments, or advanced age, an employee is unable to continue serving in the Royal Household or Patrimony, or to return to useful service after having previously taken leave; he shall request his retirement, or the head of the department to which he is assigned, or the General Accounting Office, if he is one of those inactivated employees who are not attached to any department, shall propose it" [226].

<sup>155</sup> Mariano Rodríguez de Ledesma might have hesitated to proceed with the request for retirement knowing that once he retired, the regulations of the Royal Household would probably prevent him from returning to his post if he improved or recovered from his illness. It is also possible that Ledesma and Eslava did not get along, and that Eslava had simply chosen to take the reins of the process without Ledesma. Or Eslava may have been concerned that an absent Ledesma would nominally remain in his



1846, the Patriarch of the Indies (on behalf of the Queen) prudently pointed out that, although he decidedly supported Eslava's request as reasonable and recognized Ledesma's serious and probably irreversible state of health, the reality was that no voluntary request for retirement had been filed. As a possible solution to the eventuality that the titular Master might not immediately go into retirement, the Patriarch suggested that, until Ledesma's retirement or death, and "in consideration of his good services, artistic merit and seniority", he could remain nominally at the helm of the Royal Chapel of Music with his usual pay, and that, in the meantime, Eslava could be assigned the salary that would have corresponded to Ledesma in his retirement<sup>156</sup>. The goal was to avoid incurring expenses beyond those that would be normally paid in a retirement situation. The proposal was passed to the *Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio* (the administrators of the Royal Household), which approved it in July, adding that Eslava had accepted the revised terms as well. The proposal was then transmitted to the *Contaduría*<sup>157</sup>, but it was then turned down, as it was deemed to be lacking in a legal basis or precedent [182]. Following this verdict in September 1846, and as the Master's

---

position indefinitely, forcing Eslava to continue doing the job of acting Master without pay. Either way, without a voluntary retirement on the part of the titular Master, Article 710 left as the only option a forced retirement at the initiative of the head of the pertinent department, in this case, the Patriarch of the Indies.

<sup>156</sup> The pay assigned to Mariano Rodríguez de Ledesma at the time of his accession in 1836 to the post of Master of the Royal Chapel of Music was 20,000 reales, a figure that remained constant until his retirement in 1847 [223]. His allowance as a pensioner was set during the discussion of Eslava's proposal at an amount between 12,000 and 13,000 reales [182].

<sup>157</sup> The regulations (specifically Article 718) of the previously cited General Ordinance required that before giving an official account to the Queen of an impending retirement, the retiree's immediate superior (here, the Patriarch of the Indies) was obliged to consult with the head of the *Intendencia General* and with the Accountant General's Office ("*Contaduría*"). The Accountant General had as one of his responsibilities "managing the endowment, income and expenses" of the Royal Household and Patrimony and of the Royal Chapel. The administration of the Royal Chapel was subordinated to the *Intendencia General* [226].

condition was not improving, the Patriarch of the Indies initiated in December the process of Ledesma's (at this point, forced) retirement. The mandatory medical examination, which took place in mid-January 1847, confirmed the permanent incapacitation of Ledesma, which was followed by the retirement decree, signed by the Queen on February 21. That same day, the Patriarch of the Indies communicated the appointment of Hilarión Eslava to the post of Master-Director of the Royal Chapel of Music, effective immediately<sup>158</sup>. The new Master took the usual oath of fidelity the following day. Mariano Rodríguez de Ledesma died on March 29, 1847 [182][225].

At the ordinary meeting of the *Cabildo* of the Cathedral of Sevilla held on March 16, 1847, a letter from Hilarión Eslava was read in which he communicated his appointment as Master-Director of the Royal Chapel of Music, renouncing therefore the prebend of Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla to which he had been entitled until then. The *Cabildo* accepted the resignation, congratulating Hilarión on his appointment and moving to declare the position vacant [48].

Now firmly established in his new position at the head of the Royal Chapel of Music, Hilarión Eslava was able to devote his energies more fully to nurturing it, by raising the number of qualified professionals and by expanding the repertoire and the quality of the music that was performed there. In 1848, the Royal Chapel of Music had two altos, two tenors, a baritone, two basses, two (male) sopranos, an organist (Pedro Albéniz) and his assistant, four violins (two first and two second), a viola, an oboe, two clarinets, a flute, a bassoon, two horns, a trumpet, a cello and a double bass, and 14 supernumeraries (Juan María Guelbenzu and Antonio Romero among them). Additional musicians were hired for certain special occasions. After Ledesma was replaced by Eslava 1847, Mariano (Joaquín) Martín Salazar (†1890), an alumnus of the Royal Conservatory of Music of María Cristina, composer, orchestra conductor and soon-to-become

---

<sup>158</sup> With a salary for the incoming Master-Director to be maintained at 20,000 reales [227].

publisher, was appointed as supernumerary Master-Director, a post he was to hold until 1875. In 1849, four boy singers were added to the performing staff, and the Chapel was restructured in such a way that all the musicians (except the young choristers) would each have an assigned supernumerary with the right to fill the corresponding vacancy as soon as it occurred, specifying that all the positions would be thenceforth filled by rigorous *oposiciones* [177][227].

In his biography of Eslava [2], Leocadio Hernández Ascunce cites a memorandum addressed to the members of the Royal Chapel of Music which, though undated, must have been issued shortly upon Eslava taking office as head of the Royal Chapel of Music in 1847. The memo, noteworthy for its tone and for what it reveals about its author's character reads as follows:

*"To the professional music staff of the Royal Chapel of Her Majesty:*

As I take over the Royal Chapel as its Director, an honorable position that Her Majesty has kindly bestowed upon me after having demonstrated my aptitude and ability, I consider it an imperative yet pleasant duty to offer my services, without exception, to all of you, the professional members of this Royal Chapel, veritable prestige of the musical arts.

Well known are my enthusiasm for the divine art and my firm intentions, which I will never back away from, to work with nothing but the greatest commitment in everything that benefits music, to which we are all drawn to by an irresistible vocation.

One idea assails me, given my smallness, and that is that perhaps I cannot alone respond to the trust that has been placed in me. But I am confident, with God's help and with the support I ask of you my fellow musicians, that I will be able to fulfill my new obligations, satisfy the aspirations of art and artists and make myself worthy of the honor that Her Majesty has conferred upon me.

To the music staff of the Royal Chapel with the greatest affection,

Hilarión Eslava."

Hilarión was clearly well aware of the honor and the responsibility expected of him, and he committed himself to fulfill the task entrusted to him with his full devotion and enthusiasm, with the absolutely essential support of his staff. For many of the musicians under his direction, their association with Hilarión Eslava at the Royal Chapel would become over the years a source of distinction and pride.

Fulfilling another promise, in 1849 Eslava made a complete inventory of the music archives of the Royal Chapel, the first completed since 1839. Among the works inventoried were Masses by Beethoven, Haydn, Mozart and Schubert, showing that these composers were already well known there, and that their music was being performed at the Court [228].

Meanwhile, Eslava's music was being heard not only at the functions and religious services of the Royal Chapel, but also, on occasion, at the prestigious Palace concerts promoted by the influential artist and professor Frontera de Valldemosa<sup>159</sup>. Although only a few of the programs of the concerts performed in the halls of the Palace during those years have survived to this day, there is news, for example, that for a soirée held on November 5, 1847, at the Royal Apartments with more than 700 guests in attendance, the program opened with the orchestral overture to Eslava's *La Tregua di Ptolemaide*, under Valldemosa's baton. For this type of event, guest soloists (often foreign artists touring Madrid), vocal artists of the Royal Chamber ensemble and instrumental musicians of the Royal Chapel augmented by staff of the

---

<sup>159</sup> Name by which the singer Francisco Frontera Laserra (1807-1891) was known. Frontera de Valldemosa was voice teacher of the then-royal princesses Isabel and Luisa Fernanda from 1841 and professor at the Royal Conservatory of Music of Maria Cristina. In 1846, he was appointed Director of the Royal Palace Concerts and later received the title of Director of the Royal Chamber, additionally taking over the direction of the Palace Theater between 1849 and 1851 [22][220].

Royal Conservatory were often recruited [220][229]. Given the frequent participation of the Royal Chapel of Music in these social functions, it is quite likely that its Master-Director would have been among the regular invitees. This in turn would have made it easier for Hilarión to become a regular presence among the high society of Madrid and in the musical scene of his time.

Hilarión Eslava, with his talent, growing prestige and seemingly boundless energy, must have made a very favorable impression on the Court, judging by the fact that in September 1847 the Queen awarded him the Grand Cross of Knight of the Royal and Distinguished Spanish Order of Carlos III, considered the highest civilian honor that could (and still can) be bestowed in Spain to notable citizens in the service of country and Crown. Incidentally, it is also worth noting that 1847 was the year in which this honor, originally reserved for the military, was first awarded to civilians, including members of the clergy. Years later, upon attaining the required seniority, Eslava received the *Encomienda* (roughly, the title of Commander) of the same Order, whose insignia he often proudly wore in his formal portraits<sup>160</sup> [230].

#### The debate on the notion of a Spanish national opera

For Hilarión Eslava, and since his first exposure to the lyric theater, the creation of a "Spanish national opera" became a subject of passionate (though not always well-aimed) debate, and it remained so until the end of his days [1][2][22][112]. This great controversy, already underway before the debut of Eslava's first opera and perhaps the most intense and consequential debate in the Spanish musical world of the 19<sup>th</sup> century and beyond, drew the attention of virtually all composers and literary figures of the time in Spain. It would

---

<sup>160</sup> The insignia of Commander consists of a light blue ribbon with a central white stripe used as a neck band from which hangs a four-armed gilded cross whose center contains an enamel image of the Immaculate Conception of Mary, symbol of the Order.

not be too far-fetched an exaggeration to claim that veritable rivers of ink have flowed on this matter<sup>161</sup>.

What constitutes a *national opera*? This is not an easy question to answer, but what the experts would surely all agree on today is that it is not just simply a collection of lyric musical compositions created by authors sharing a certain nationality and in a common vernacular language. The American musicologist William A. Everett offers the following attempt at a definition [232]:

*"The concept is extremely nebulous, although it does have some distinguishing features. First, librettos (the words) are in the vernacular language of the country of origin. Second, sometimes folk music elements familiar to audiences appear in the score. And third, plots generally have a national connection stemming from history, literature, or folklore."*

This model of national opera has its roots in the romantic nationalism of the 19<sup>th</sup> century, and differs from other national opera forms such as, for example, Italian or French opera of that period, in that it entails the frequent inclusion of popular musical elements and themes. Romantic operas from Eastern European countries, such as Russia and Czechia, are notable examples of national operas that fully conform to this definition.

The Spanish musical press of Eslava's time and the strongest proponents of a "Spanish national opera" described this longed-for ideal as the creation and support of an original genre exclusively by Spanish authors, sung in Spanish by Spanish performers, with its own melodic resources and with themes drawn from Spanish literature and tradition [181][233]. They sought, in short, the creation of a dramatic medium more akin to an authentic national opera, consistent with the definition cited earlier. For this, they also saw as

---

<sup>161</sup> For the reader eager to learn more about the topic, Antonio Peña y Goñi's somewhat dogmatic but entertaining *magnum opus* of 1881 [22], easily accessible online today, and the more recent treatise on opera in Spain by musicologist Emilio Casares Rodicio [231], may be particularly illuminating.

essential steps the education of trained professionals and the availability and official support of opera companies and theaters dedicated to this genre, elements that did not exist in Spain.

Everett adds [232]-.

*"...while nation-specific elements are central to national opera, so are many "mainstream" operatic techniques, including aria (stylized singing), recitative (a type of speech singing), spoken dialogue (in some styles), and melodrama (here defined as spoken text above musical accompaniment)."*

This nuance, if accepted, is important because in the case of Spain it lends support to a more generous and broader notion of national opera that easily encompasses Spanish Romantic zarzuela, certainly in its *género grande* variant. As will be seen below, however, this idea was, and continues to be still now, the subject of fierce controversy.

And yet, in contrast, until the early 1840s, Spanish opera was understood by most in Spain as opera by Spanish authors sung in Italian by lyric companies made up mostly of Italian singers. The themes of this repertoire bore little or no relation to popular, cultural or historical Spanish themes. Presumably, this was in response to the demands of an audience conditioned by Italian opera (the "philharmonic furor" previously mentioned) and to the pressures of impresarios who barely survived economically from season to season. This model of opera in Italian also offered a qualitative differentiation with respect to the shows considered "popular" (read *lower-class*) such as the zarzuelas of that earlier era and the *tonadillas* or *sainetes*. The operas of Ramón Carnicer (1789-1855), Manuel Ducassi (1800-1849), Dionisio Scarlatti<sup>162</sup> (1812-1880), Baltasar Saldoni (1807-1889), Mariano Obiols (1809-1888), Tomás Genovés (1805-1861) and those of Hilarión Eslava himself, although then

---

<sup>162</sup> Spanish composer, great-grandson of the well-known Neapolitan composer Domenico Scarlatti (1685-1757).

considered "Spanish", almost without exception fit this Italian mold<sup>163</sup> .

The agitation in favor of a wholly Spanish opera was promoted from the early 1840s onwards from the editorial boards of periodicals such as *El Anfión Matritense* (1843) and *La Iberia Musical* (also published under the title *La Iberia Musical y Literaria*, 1842-49) by well-known musicians and critics such as Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851)<sup>164</sup> and Joaquín Espín y Guillén (1812-1881). In 1840, an oft-quoted pamphlet had been published supporting the generalized use of the Spanish (Castilian) language in opera [234]; but the new movement advocated more than merely Italian opera sung in Spanish, which seemed to be the main premise of the paper. The broader view was that the main obstacles to an authentically Spanish opera were the lack of quality Spanish artists, the tastes of a narrow-minded public, and the lack of moral and material support from the Crown and the government. The first adduced reason seems a little off the mark — there were indeed many talented Spanish singers — but what was lacking was a majority-Spanish company, or any interest in creating one. It is hard to argue with the other two reasons, which are well-documented [22][181][231].

The gestation of the Spanish lyric genre was a slow and painful process and, according to some, a process that never came to term. The work *El rapto* ("The abduction"), with music by Tomás Genovés and libretto by Mariano José de Larra<sup>165</sup>, premiered in Madrid in 1832, can be considered the first attempt at opera in Spanish in the 19<sup>th</sup> century, and also, its first failure [235]. After a long pause, in 1841 (the same year as Eslava's premiere of *Il Solitario*) *El contrabandista*

---

<sup>163</sup> Recall, however, that Eslava's opera *Pietro il Crudele*, premiered in 1843, was based on a theme of Spanish history inspired by a Spanish drama and with its action centered in Sevilla: there were exceptions, at least in terms of subject matter, but they were definitely few.

<sup>164</sup> Indalecio Soriano Fuertes was, incidentally, one of Eslava's rivals in the 1830 *oposiciones* to the Mastership of the Royal Chapel (see Chapter II).

<sup>165</sup> Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1837) was a notable essayist, playwright, translator, journalist and politician, and one of the most important literary figures of 19<sup>th</sup> century Spain.



("The smuggler"), a production with music by Basilio Basili (1804-1895) and libretto by Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) was performed at the small theater of the *Liceo Artístico y Literario de Madrid* [231], with modest but ephemeral success. Four more years would pass until a new attempt was made to launch an opera with a Spanish theme and in Spanish, this time by Baltasar Saldoni with text by Miguel González Auriolles, *Boabdil, el último rey moro de Granada* ("Boabdil, the last Moorish king of Granada"), became the next resounding failure<sup>166</sup>. Another almost simultaneous attempt, this time by Espín y Guillén, titled *Padilla o El asedio de Medina* ("Padilla, or The siege of Medina"), with libretto by Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872) suffered a similar fate<sup>167</sup>. These two operas (or, perhaps more aptly, zarzuelas) were followed in 1846 by *El diablo predicador* ("The preaching devil") by Basili, with libretto by Ventura de la Vega<sup>168</sup>. There were at the time also some local premieres of operas in Spanish in Valencia, Granada and Pamplona, with similar outcomes [22].

It was not until 1849 that fortunes finally changed, with the resounding success of the two-act zarzuela *Colegialas y soldados* ("Schoolgirls and soldiers") by Rafael Hernando y

---

<sup>166</sup> This opera was inexplicably only rehearsed but never performed in front of an audience [22].

<sup>167</sup> Only part of the first act of this opera was premiered, and only after overcoming many difficulties, one of them, allegedly, the company's refusal to sing in Spanish [181]. More likely causes, however, could have been the clearly liberal-progressive political affiliation of the drama's authors, the controversial theme of the opera, centered on the revolt of the Valladolid town of Medina del Campo against the authority of Emperor Carlos I during the violent uprising of the so-called Communities of Castilla (1520-1522), and that the premiere had originally been announced as part of a benefit performance for political prisoners [236].

<sup>168</sup> Buenaventura de la Vega y Cárdenas (1807-1865), better known as Ventura de la Vega, was a writer, playwright and librettist born in Argentina and educated in Spain, where he also worked professionally. He was one of the founders of the *Liceo Artístico y Literario de Madrid* and held various positions in the government and the Royal Household. In 1857 he was appointed director of the Royal Conservatory, an organization at which he collaborated with Hilarión Eslava.

Palomar (1822-1888) with libretto by Mariano Pina (1820-1883) and Francisco Lumbreras (1825-1906), which received no fewer than 126 consecutive performances [22]. This production was followed in 1851 with equal or greater success by the three-act zarzuela (or "opera", depending on one's opinion) *Jugar con fuego* ("Playing with fire") by Francisco Barbieri and libretto by Ventura de la Vega. Riding on the success of these and subsequent works, the zarzuela was to become in its full right the Spanish lyric genre by excellence. Key elements in this evolution were an extraordinary confluence of talent, notably exemplified by Barbieri, and the transformation of what had been until then "disreputable" and uncouth spectacles into works with authentic literary and musical worth.

Seen from today's perspective, the notion of a zarzuela (especially in its *género grande*, or its more formal variant) as the preeminent representative of a Spanish national lyric musical genre (resisting here out of respect for purists the use of the word "opera") makes perfect sense and is hardly novel<sup>169</sup>. The modern zarzuela contains — or it is certainly

---

<sup>169</sup> The critic Antonio Peña y Goñi favored this controversial idea, as did Francisco Barbieri, who would become one of the most popular creators and promoters of the Spanish lyric genre [22][231]. In his writings, Peña emphasized that this extrapolation is only possible if one begins from the concept of a transformed Romantic zarzuela that has little or nothing in common with the historically designated genre of the same name. In this sense he adds, as did Barbieri, that the indiscriminate application of the term *zarzuela* to the whole of the Spanish Romantic musical theater inhibited the acceptance by the "cultured" public of a unique Spanish genre of true quality. On this matter it may be useful to reproduce here the words by Peña [22]:

"Who has protected zarzuela? The public; solely and exclusively the public. The ill-fated denomination of *zarzuela*, as I have already said previously, debased the genre to such an extent that it placed it outside of good taste, outside of a distinguished social category, and put it on the level of a comedy with popular airs, the more *zarzuela*, the bawdier the characters and the more banal the music.

For the tailcoat and the white tie, Italian opera. For the plain jacket and the cap, zarzuela. So, what! Is it nothing, is there no value in an art that has lived off the jacket and the cap? Is it nothing, is there no

capable of containing — all the elements that describe a truly *national opera* (with apologies now to the purists), and it is not surprising, therefore, that the two designations have sometimes become blurred and may be used indistinctly. And yet, in spite of the unquestionable triumph of Romantic zarzuela in Spain and of many worthy operatic creations in the Spanish language throughout the 19<sup>th</sup> century and the first third of the 20<sup>th</sup>, the national critics were often consistently unduly harsh in their judgment, as exemplified by words written in 1856 by the merciless critic of the zarzuela, the author Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833-1891)<sup>170</sup>, reproduced in Isidoro de Fagoaga's (1895-1976) essay on Eslava [237]:

"Spanish opera will continue to be, as it is today, music of another era and a never-ending tale, with unattained goals and vanished hopes, destined to never reach a stable reality."

The debate rages on [231][239]-[242].

Eslava's position — at first perhaps a little self-serving — was to suggest some form of broad official protection for Spanish opera, without delving into how he would define the genre. His first public comments on the matter appeared as a follow-

---

value in an art that has lived and lives on that healthy and honest audience that judges a play without the least preconceived idea, and for whom the true theater begins at the shell of the prompter and ends at the backdrop?

Give those very audiences a Spanish opera, give them a musical drama; let that public hear what the singer sings, and as long as they sing it well, you will see audiences moved, you will see them applaud, you will see them enjoy, and their praises will be worth infinitely more than those of the pretentious people in tails and white ties.

While the latter go to the theater to listen to a singer, the former go to hear a play. The first ones are driven by fashion; the others are driven by enthusiasm. Ask all the musicians of the world which of the two audiences they prefer, and the answer will be unanimous: the latter."

<sup>170</sup> The description of Alarcón as "merciless" is well justified in view of this and many of his other harsh and frequent invectives against the zarzuela — see for example [238].

up to an article agitating for a national opera signed by Joaquín Espín y Guillén in the periodical publication he directed, *La Iberia Musical y Literaria*, dated January 28, 1844 [243]. Eslava's comments were part of a letter he had addressed to Espín in response to an open invitation to exchange views on the subject. In the letter, described by the journal's editors as too lengthy to transcribe in full, Eslava referred to the initiative to create a Spanish national opera as a "noble thought", offering his unconditional support to the cause and adding next:

"The establishment of national opera is the only means by which the musical art in Spain, mortally wounded by the suppression of the Chapels of Music at the cathedrals, can be saved."

It is obvious that he was referring to his own situation and to the fact (true indeed) that, for the Spain of that era, the education and subsistence of composers and musicians depended overwhelmingly on their employment in the Church, abruptly and severely impacted by disentailments. It should also be remembered that around that time, a disappointed Hilarión had been forced to return to Sevilla after long and unsuccessful negotiations to secure the performance of *La Tregua di Ptolemaide* in Madrid<sup>171</sup>. In his writeup, Eslava then somewhat slavishly praised Basilio Basili for his premiere of "*El contrabandista*" and the Granada composer José Antonio Martos for his Spanish-language opera *Veleda*<sup>172</sup>. The quotation from Eslava's letter concluded with the open question:

"And if we can expect the protection of the government, as demonstrated by their actions, have we not good poets, composers and artists, so that by the joint efforts of all, this goal may be attained?"

---

<sup>171</sup> See Chapter V.

<sup>172</sup> It is *Veleda o la sacerdotisa de los galos* ("Veleda, the priestess of the Gauls"), with libretto by Nicolás Peñalver y López, premiered in Granada in January 1843, with two performances in all. Eslava would have heard of this event when he traveled to Granada two months later for the Granada premiere of *La Tregua di Ptolemaide* [157].

The government actions to which Hilarión was referring were honors awarded by the Queen to the authors of the operas [157], but absent any evident interest on the part of the government to further facilitate or promote similar premieres in the future at the Palace or at any other venue in the country.

A singular and curious related anecdote about Eslava and opera was the publication in mid-May 1846 of a review in *La Iberia Musical* [244] that is worth transcribing here in its entirety:

**"SPANISH OPERAS.** We have been assured that the Spanish maestro *señor* Eslava is busy writing two partitions in the Spanish language; *señor* Basili is doing the same; and *señor* Espín y Guillen is well advanced with his second *national opera* entitled MACIAS, whose libretto is by the distinguished lyric poet D. Gregorio Romero y Larrañaga. We are of the opinion that in order to solidly promote the notion of a *national opera* it may be necessary that the principal composers form a special society, where in addition to protecting their artistic rights, the means of making the best possible use of their works and their talent would be procured; otherwise nothing else can be expected but to continue to barely hold together this life of *merely hopeful, starving artists.*"

These remarks contain several interesting assertions. The first and most noteworthy is the reference to not just one, but actually no fewer than *two Spanish-language partitions*<sup>173</sup> allegedly being composed by Eslava. The source of this statement ("We have been assured") is not mentioned, but knowing how small the operatic world was at the time, it would have been unusual for the propagator of such a comment to not have inquired with the composer beforehand as to the veracity of such an *assurance*. And if he had not done so and if the rumor had turned out to be false, Eslava would have very likely written to the editor of *La Iberia Musical* with a letter of clarification or demanding a

---

<sup>173</sup> A term in disuse today, adapted from the Italian *spartito*, applied to works of the operatic repertoire and to reductions for voice and piano of the same.

retraction, which does not seem to have happened, either. It is certainly possible that the source of the rumor was Hilarión himself, but there is no knowledge of any new operas by the Maestro in Italian or Spanish being published or premiered after "*Pietro il Crudele*" in 1843. Furthermore, it is hard to imagine Eslava, so recently and harshly chastised for his operatic proclivities, and at that time also positioning himself to become titular Master-Director of the Royal Chapel, taking a risk of such magnitude.

The announced opera by Basilio Basili could have been *El diablo predicador*, mentioned earlier. As for Espín y Guillén's second opera in Spanish, "*Macías*", it was indeed completed but does not seem to have reached the stage [22][231]. Finally, the comments related to the creation of a "special society" probably have to do with the dissolution of the Royal Academy of Music and Declamation and the subsequent founding of the association *La España Musical*, a development that will be discussed next.

#### Eslava and *La España Musical*

In early 1845, with the impetus of the composer Dioniso Scarlatti and under the patronage of the Queen and the King consort, a Royal Academy of Music and Declamation was founded. The new institution was meant to emulate the Royal Academy of Music of Louis XIV in France. Among its ambitious objectives were the creation of a new educational establishment dedicated to the training of professional musicians capable of building a "national opera", the provision of subsidies to Spanish composers and artists, and the construction of a splendid theater worthy of these sublime endeavors and the august protectors of the Academy<sup>174</sup>. The direction was placed in charge of prominent figures associated with the Court and the political establishment, and large sums of money were invested, including the extraordinary contribution of 10,000 *duros*

---

<sup>174</sup> One of the main stated goals main goals of the Academy was also to take over the Teatro de Oriente, whose construction was paralyzed at the time due to lack of resources and poor management. Ironically, this future Royal Theater, conceived as a "temple" of Spanish opera, finally completed in 1850, never came to consistently serve in that role.

(200,000 reales) by Isabel II herself<sup>175</sup>. The Academy was installed in the Palacio de San Juan del Retiro and made use (temporarily) of the Teatro de la Cruz, with Joaquín Espín y Guillén as director of its opera company and the baritone and impresario Francisco (Lleroa) Salas (1812-1875) in charge of administration. Musicians were hired and promises were made to soloists and composers. Predictably, the project ended in disaster; in April 1846, barely a year after its founding, the fatally indebted Royal Academy of Music and Declamation was dissolved amid a great public scandal [231][241].

Aware of the desperate financial situation of the theaters, on August 30, 1847, the government approved a decree regulating the use of public stages that heavily favored the financial interests of their impresarios. In exchange for a reduction of taxes and other economic burdens on the theater companies, the decree limited the number of theaters allowed in each city, designating the venues exclusively for a specific genre or genres. Under the new rules, the administration of the theaters remained subservient to the whims of local authorities. In Madrid specifically, the theaters were reduced to four; three for declamation (drama) and one "for opera and stage dances", the latter intended as an "Italian opera theater", with the weak concession that "under equal circumstances, Spanish singers will be preferred to Italian singers in the opera theater". The only reference in the decree to a Spanish operatic genre appeared in the description of the repertoire assigned to one of Madrid's declamation theaters, described as "melodramas, farcical and lighthearted comedies, magic shows, historical dramas *and Spanish comic opera*", the latter

---

<sup>175</sup> It is not very clear what attributions were granted in the meantime to the existing Royal Conservatory of Music of María Cristina (the future Royal Conservatory of Madrid) with the creation of the Royal Academy, but what is known is that in those same years the Conservatory was going through great economic hardship, coming close to being permanently shuttered [28][29]. Seen from today's perspective, it is difficult to understand the lack of logic, the overly ambitious objectives placed on the Real Academia, and the absence of a coherent and practical plan to integrate the Conservatory and the theaters already functioning in Madrid and in other parts of Spain in an initiative of such nature and magnitude.

in reality being understood to be zarzuelas with a light comedic tone or with a humorous Andalusian theme, common in those times. In the decree, national opera as a genre was conspicuous by its absence [245][246].

The reaction was not long in coming: only two days after its approval, and even before the decree was officially published in *La Gaceta de Madrid*, the tenor Manuel Carrión Ulloa (1817-1876) and the soprano Cristina Villó<sup>176</sup> sent a letter to the Ministry of the Interior protesting the new regulations and requesting the creation of a first-rate theater dedicated to Spanish opera with the provision of a commensurately adequate subsidy [246].

More eloquent and constructive was the solution proposed by a recently created society or association of composers called *La España Musical* in a manifesto addressed to the Queen dated September 15, 1847. The letter, signed on behalf of the association by Hilarión Eslava, the composer Basilio Basili and Mariano Martín, supernumerary Master of the Royal Chapel of Music, opened with a long exposition on the ostensible dominance of Italian opera music, to the detriment of Spanish art and the deplorable situation of professional musicians in Spain. It went on to express the need to protect the musical arts and promote the creation of a "National Lyric Genre" based on Spain's own history and traditions. The authors of the document concluded it with a proposal centered on the concession of a lease of the Teatro de la Cruz to the composers' society on favorable terms for a period of six years, with the additional understanding that the repertoire was to cover the full range of the Spanish lyric theater, without restrictions. In all other respects, *La España Musical* essentially agreed to accept the terms of the decree of August 1847 [231][246].

This letter was followed a few days later, on September 19, by two formal petitions sent to the Ministry of the Interior, both with similar content, one signed by Hilarión Eslava and the

---

<sup>176</sup> As previously noted, Cristina Villó-Ramos (1812-1884) was a popular Spanish lyric artist, who had played one of the leading roles in Sevilla's premiere of Eslava's "*La Tregua di Ptolemaide*" (Chapter V).



other one jointly signed by Eslava, Basilio Basili and Mariano Martín, both documents representing the goals and aspirations of *La España Musical*. The petitions again proposed the grant of a lease by the Madrid municipal authorities of the Teatro de la Cruz, with the aim of converting it into a venue dedicated primarily to staging Spanish opera and staffed by Spanish musicians. The terms otherwise were practically the same as those on the manifesto presented a few days earlier, but this time outlined more succinctly [246].

*La España Musical* was made up of Hilarión Eslava as President, the journalist and critic Eduardo Vélaz de Medrano Álava (1814-1865) as Secretary, and as members, the composers Emilio Arrieta (1821-1894), Basilio Basili, Joaquín Gaztambide (1822-1870), Mariano Martín, Francisco Salas and Baltasar Saldoni (1807-1889) [22]. Eslava's leading role in these initiatives is not surprising, considering his passion for the issue of Spanish opera, his growing prestige and the stature that came with his promotion in 1847 to the position of Master-Director of the Royal Chapel of Music.

Meanwhile, the implementation of the 1847 decree was affected by two changes of government, on September 12 and October 5, 1847, reflecting the country's continuing political instability [23][245]. The (faint) hope that these changes might bring about a more favorable official environment favoring the cause of Spanish opera seems to have prompted the birth of these and other reform projects.

Imitating the precedent set by *La España Musical*, "a group of artists" represented by a society calling itself *El Porvenir Artístico* launched its own initiative in mid-November with a manifesto entitled "Project for the organization of Spanish opera theater". Curiously, at the head of this society was Basilio Basili, also a member of Eslava's society of composers<sup>177</sup>. As in the case of the earlier manifesto by *La España Musical*, this document began with a long exposition

---

<sup>177</sup> In addition to musicians, a number of literati, historians and other personalities of the arts and sciences appear to have been members of this association, but their identities remain unknown [243].

of the precarious and undesirable situation of the musical arts in Spain, in this case stressing the evils caused by the habitual practice of placing the theater in the hands of unscrupulous businessmen. The project proposed by this artists' society was much more ambitious than that of *La España Musical* and more focused on the economic sustenance of musicians and artists than on the development of a Spanish national music. Fundamentally, it advocated the creation of what today would be considered a national artists' union that would control the construction and management of theaters, repertoires and the employment of its members, as well as the reorganization of the Royal Conservatory, all of these attributions supervised by an Institute under royal patronage [246].

Probably with the knowledge of this second proposal, a *Sociedad de Maestros Compositores* (which could not have been other than *La España Musical* under a different name) issued on November 19 a petition addressed to the Queen in terms very similar to those of the manifesto sent in September. This new petition, signed like the previous ones by Eslava, Basili and Martín, proposed the creation of a theater company managed by the new association dedicated to the exploitation for a period of six years of a theater in the capital (the proposal does not specify which one, but it unequivocally points to the Teatro de la Cruz), in which lyrical productions in Italian and Spanish would be performed in equal proportion. The Italian operas — considered more attractive to audiences than the Spanish ones— were suggested as a means to enhance the profitability of the company, but the association nevertheless asked for an official subsidy of up to 400,000 reales. As for the Spanish productions, the proponents described them as *Espectáculo Lírico Español, cualquiera que sea su género* ("Spanish Lyric Show, whatever its genre"). The petition contains an annotation indicating that it was received by the Government Directorate for Theaters on November 20, requesting "an urgent report" from the Royal Commissioner for the Spanish Royal Theater, a post then held by the writer Ventura de la Vega [247].

This request was followed on December 17 by a new document issued by the same group under the title "Project for the organization of the Spanish Lyric Theater". This document consisted of 18 articles detailing the constitution of a mixed Italian and Spanish opera company in almost identical terms to those of the prior month's request. According to the proposal, the management of the company, including its repertoire and the cast lists, would be the responsibility of the society of composers, and the subsidy of 400,000 reales was again mentioned, except it was to become annual and for a period of six years. The proposal also requested that a revised government decree on Theaters be applied to the new company on an equal footing with the higher-ranked Royal Drama Theater. In contrast to the project of *El Porvenir Artístico*, this proposal also integrated the Royal Conservatory as a key element for the development of Spanish lyric theater, requesting for this organization an additional 200,000 reales per year and the introduction of reforms to its curricula<sup>178</sup>. The document concluded with a somewhat confusing addendum in which it recognized the existence of another proposal (that of *El Porvenir Artístico*) and that, in the event that the latter had been already approved, the petition by the *Sociedad de Maestros Compositores* would be withdrawn at once [246].

In the midst of all this feverish activity, that same day, Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas and Gaztambide (all but Espín members of *La España Musical*) had, at the suggestion of the Royal Commissioner, also submitted a letter to the Queen requesting the suspension of any decision regarding a new Decree on Theaters until the pending proposals on the matter had been evaluated by the government. With this action, the signatories clearly sought that the official opinion might somehow include among its recommendations the creation of a national opera patterned after the parameters postulated by *La España Musical* [246].

---

<sup>178</sup> As far as financial contributions are concerned, the proposal seems rather daring: after the costly Royal Academy fiasco, there must not have been much appetite for large investments by the Crown in projects of this nature.

In its appraisal dated December 19, 1847 of the two aforementioned proposals, the Ministry of the Interior rejected out of hand the proposal from *El Porvenir Artístico* and denied that of *La España Musical*, alleging that "(...) it presents more difficulties, not so much for what they request as for the nature of its objective, not all the experts being in agreement about the feasibility of creating a national music" and adding that the person handling the appraisal felt that he lacked sufficient knowledge to issue an authoritative opinion on the subject [246].

In view of the confusing situation, the government passed a new decree on January 10, 1848, suspending the Decree on Theaters of August 30, 1847, and proceeded to create an advisory board presided over by the ex-Minister of the Interior, Antonio Benavides, with Ventura de la Vega as secretary and a relatively broad representation of the letters and the arts. The interests of national music and opera in this board were represented by Basili, Salas and Saldoni. It is interesting to read the justification published as a preamble to this latter decree, which states in part [248]:

"But in this, as in all important reforms [*referring to the decree of August 30, 1847*] it is not a given to be able to reconcile all the conflicting interests, nor to instantaneously reach a state of perfection, a task that may be achieved only with time and experience. For this reason, in carrying out such appropriate measures, some interests, with due respect for their seniority, were inevitably hurt, and other difficulties not foreseen in the aforementioned decrees had to be given due consideration.

Complaints were raised from different sources and of various kinds. Some were opposed to the reform; others wanted it in a different direction; all had something to censure, and among them, aligned with some, which even threatened to disturb the public peace of a large capital city, was a notion presented with notable insistence by several music professionals who felt that their rights to the glory that befitted them in the creation of the national opera were being disregarded, because no

protection was given to them when the Spanish theater was created".

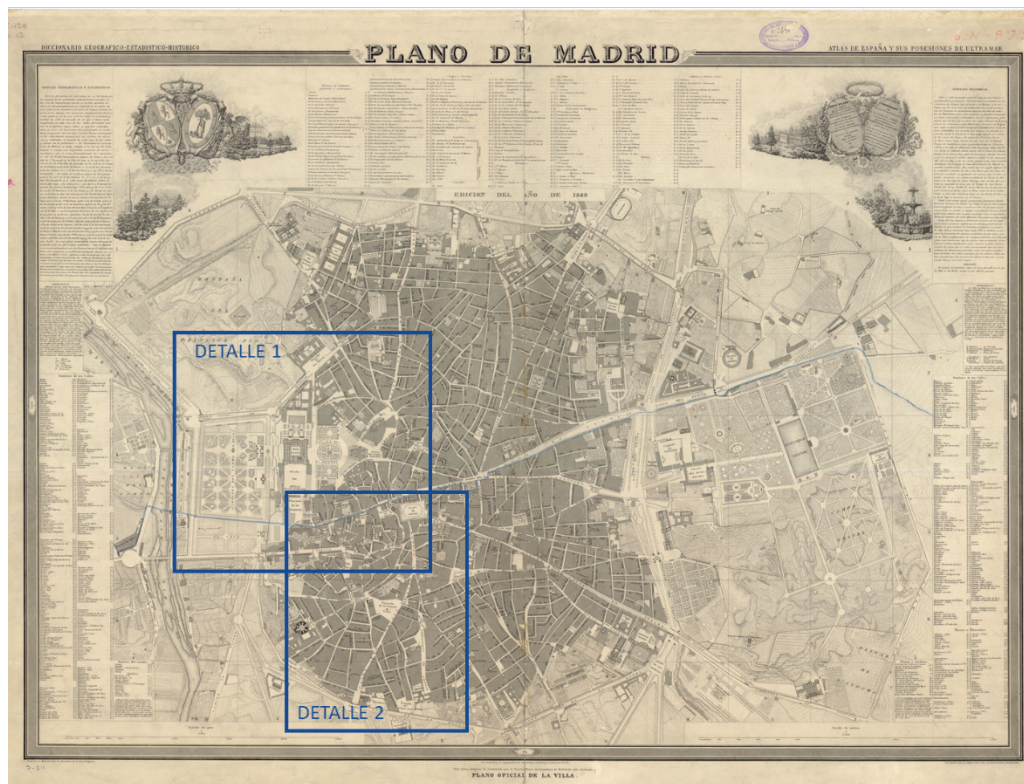
In this preamble, the author (or authors) acknowledges the "insistent" demands for the creation of a national opera and speaks of "threats to the public peace" of the capital. This was, apparently, a subject capable of arousing great and bitter passions(!).

While the board was meeting to debate proposals such as those of *La España Musical* and a necessary reform of the Decree on Theaters, the City of Madrid (owner-administrator of the theaters within the municipality) announced in early February 1848 a public auction for the lease of the Teatro de la Cruz and Teatro del Príncipe [249]. The auction terms were the object of much criticism in the musical press as excessively burdensome. On the day of the auction, February 29, there were no fully responsive bidders [231][250]. Only *La España Musical* responded with an offer to take over the Teatro de la Cruz in terms similar to those outlined in their proposals submitted to the government during the prior five months, but objecting to the minimum amounts demanded in the bidding specifications. The offer was not accepted. The Teatro de la Cruz became a drama and variety theater, subjected to intermittent closures until its disappearance in 1859 [132][231].

This seems to be the last news about *La España Musical* as a composers' association. The critic Antonio Peña y Goñi lamented in 1881 that "for the project of establishing a Spanish opera, the Association can get neither a theater, nor a person who will give a single *peseta*" [22]. Although strictly true, in broader terms this assessment seems excessively negative. The impetus provided by organizations such as *La España Musical* and its prominent members undoubtedly contributed to notable achievements such as the approval in February 1849 of a new Royal Organic Decree of Theaters replacing the decree of 1847, which substantially improved the management of theaters and addressed many of the demands of musicians and composers. And more significantly, for the first time in Madrid, the existence of a Spanish lyric theater was contemplated or, failing that, at last

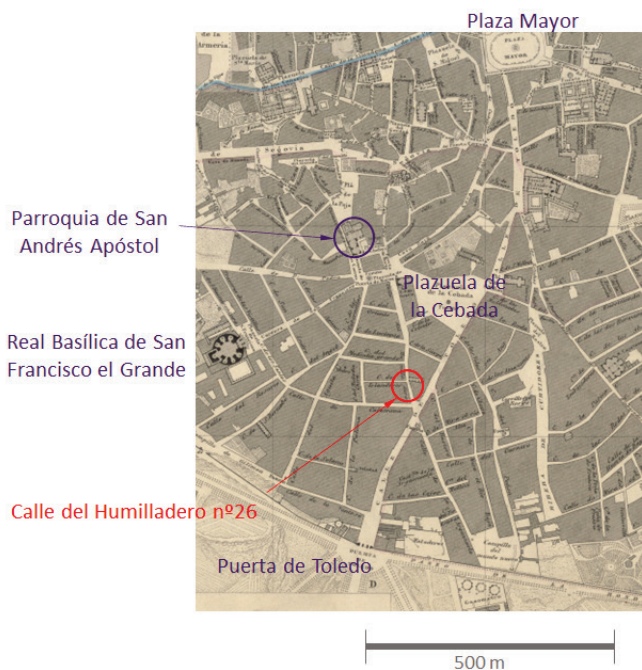
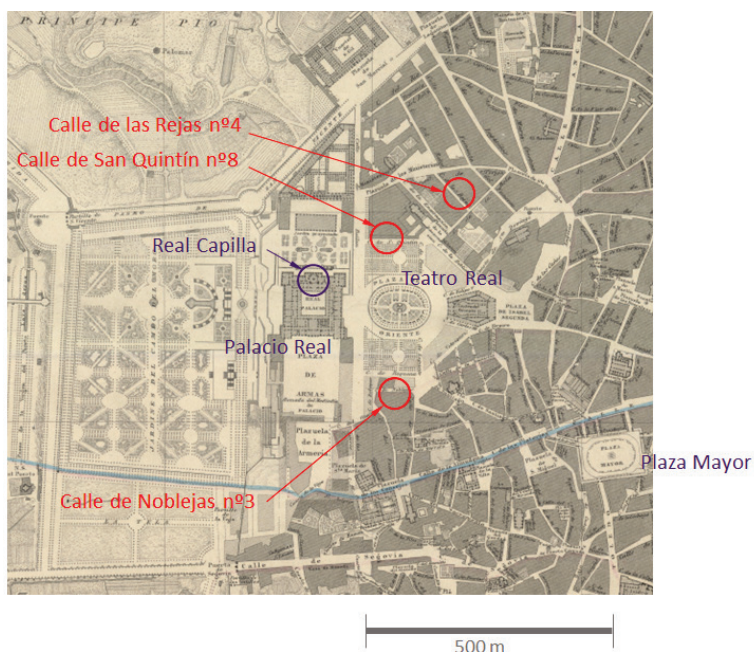
the obligation imposed on the Italian lyric theater to premiere each year a minimum of two new operas by Spanish composers [251]. The foundations were thus beginning to be laid for the advent of the Romantic zarzuela, the continuation of activism in favor of a national lyric genre through new associations such as *El Orfeo Español* in 1855, and the reform of the Royal Conservatory, activities all of which were headed decisively by Hilarión Eslava.





Plan view of the City of Madrid [1849], engraving produced under the direction of Juan Noguera; contours and topography by Decorbie y Leclercq; captions by Bacot; published by Francisco Coello and Pascual Madoz. Biblioteca Digital de Madrid. The two highlighted areas (“Detalle 1” and “Detalle 2”) reference the more detailed street maps on the next page.





Key places associated with Hilarión Eslava in Madrid, 1845-1878, superimposed on the 1849 map by Coello y Madoz (previous page). 'Detalle 1' (top) and 'Detalle 2' (bottom).

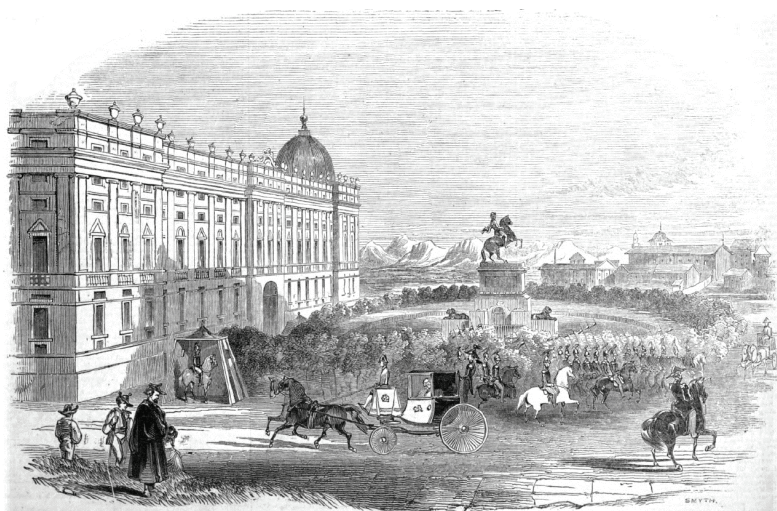


*"Street of Alcalá", engraving by J.T. Willmore from a drawing by David Roberts, in Jennings' Landscape Annual or Tourist in Spain for 1837 - Biscay and the Castile's, Jennings & Co., London [1837]. Public domain. The image shows the intersection of calle de Alcalá (extending towards the horizon in the illustration) and the Prado de Recoletos, towards the right, along with the easily recognizable Fuente de Cibeles, in its original placement at the corner of the intersection.*



*"Entrance to Madrid. Gate of Foncarral" [sic], engraving by J.T. Willmore from a drawing by David Roberts, in Jennings' Landscape Annual or Tourist in Spain for 1837 - Biscay and the Castile's, Jennings & Co., London [1837]. Public domain. The Portillo ("Small Gate") de Fuencarral was one of the minor gates on the north boundary of the Cerca de Felipe IV. In the foreground, towards the left, just beyond the gate, the calle Ancha de San Bernardo and the belfry of the church of Nuestra Señora de Montserrat. On the right, the Convento de las Comendadoras de Santiago. In the back, the Royal Palace.*

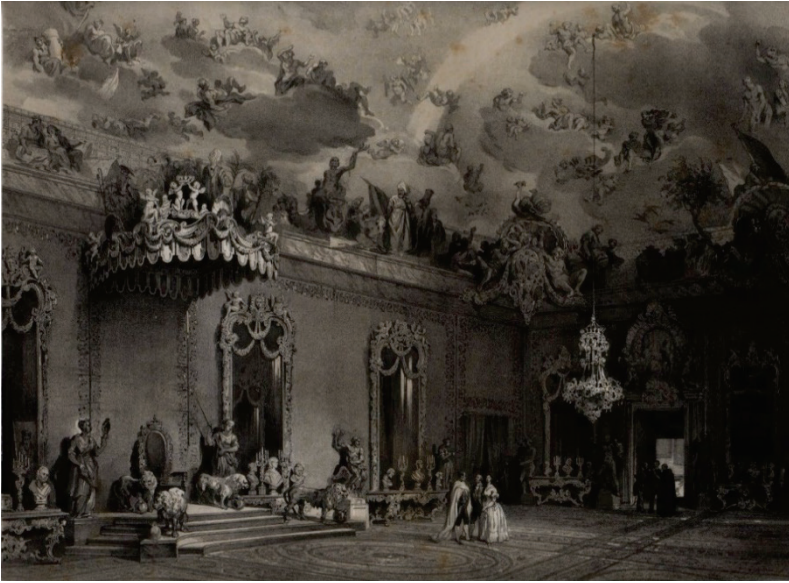




The Royal Palace and the Plaza de Oriente, in “Sketches of Spain” by F.J. Smyth, *Illustrated London News*, Vol. 7, October 4, 1845, London, p. 212. Public domain.



North façade of the Royal Palace and Jardines del Cabo Noval, from the calle de San Quintín. Author's photo [2023].



Ambassador's Hall of the Royal Palace, Madrid, by Genaro Pérez de Villa-Amil, in *España Artística y Monumental*, Tomo III, A. Hauser, Paris [1850]. Public domain. Queen Isabel II and the King consort Francisco de Asís de Borbón were married here in 1846.



Current view of the interior of the Royal Chapel, Royal Palace, Madrid. Image credit: Patrimonio Nacional (<https://www.patrimonionacional.es/visita/palacio-real-de-madrid>). Consulted August 4, 2024.





The Plaza de Oriente and the then newly built Teatro Real / Royal Theater (towards the back) in 1851, engraving by Cecilio Pizarro y Librado, in *La Ilustración - Periódico Universal*, Madrid, Tomo III, Núm. 19, May 10, 1851, p. 1. Public domain.



The Royal Theater, engraving by E. de Leire, in Amador de los Ríos, José, and Rosell, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Tomo IV, M. López de la Hoya, Madrid [1864], p. 436. Public domain.



Recent view of the Plaza de Oriente, with the equestrian statue of Felipe IV and, in the back, the Royal Theater (remodeled in 1925 and 1997). Author's photo [2023].



Façade of number 8 calle de San Quintín in Madrid, next to the Plaza de Oriente, home of Hilarión Eslava between 1866 and 1878. The memorial plaque reads: “Here died the two distinguished music composers D. Hilarión Eslava (1807-1878) and D. Emilio Arrieta (1823-1894). The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dedicates this remembrance in their memory.” Author's photo [2023].



“Isabel II de España” [1844], by Federico de Madrazo y Kuntz, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Public domain.





“The King consort Francisco de Asís, in civilian clothes” [1852], by Federico de Madrazo y Kuntz, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Public domain..



Portrait of Queen María Cristina de España [1841], by Franz Xaver Winterhalter, Dépôt du Musée de Versailles, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau. Public domain.





The Duke of Montpensier with his family at the Gardens of the Palace of San Telmo in Sevilla [1853], by Alfred Dehodencq, private collection. Public domain image.

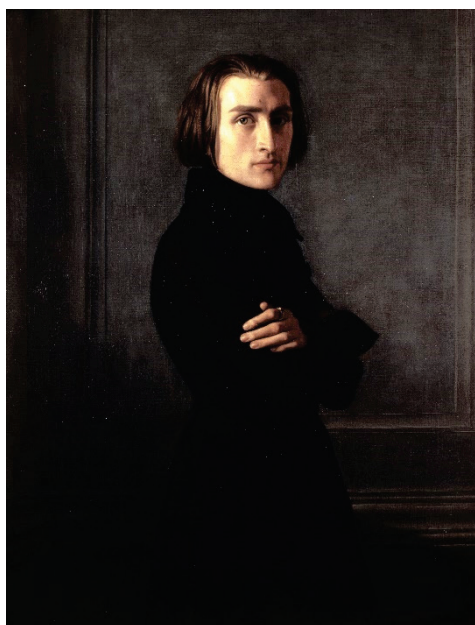


Captain general Ramón María Narváez, first Duke of Valencia [1849], by Vicente López y Portaña, Museu de Belles Arts de València. Public domain.

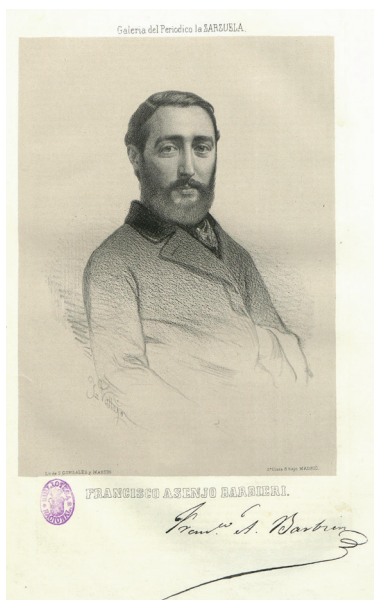
José María de Salamanca y Mayol, first Marquis of Salamanca and Conde de los Llanos [ca. 1850], lithography by Sánchez, Carrera de Genil, Granada. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



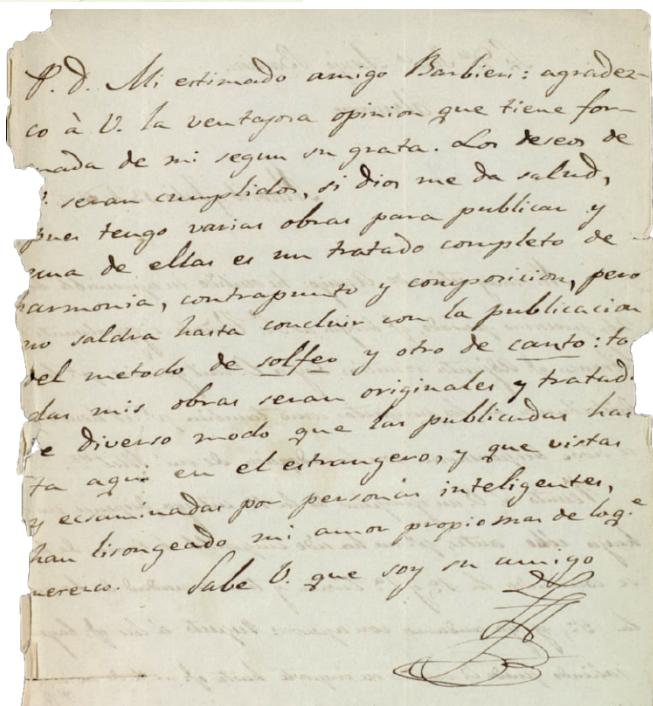
Pedro Albéniz y Basanta [ca. 1850], engraving by Antonio Gómez Cross. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Franz Liszt [1839], by Henri Lehmann, Musée Carnavalet, Paris. Public domain. Eslava met Liszt during the Hungarian composer's tour of Spain and Portugal in 1844-1845.



Francisco Asenjo Barbieri [1857], lithography by González y Martín, published by the Madrid journal *La Zarzuela*, Año II, Núm. 67, May 11, 1857, p. 351. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Fragment (postscript) of a manuscript letter from Hilarión Eslava to Francisco Barbieri dated July 13, 1845, thanking Barbieri for the support lent upon the publication of Eslava's *Método de Solfeo*. Biblioteca Nacional de España.





Bonifacio (Sanmartín) Eslava [ca. 1865]. Image courtesy of the Biblioteca Nacional de España.



Hilarión Eslava [1884], by Salustiano Asenjo Arozarena, Collection of the Ayuntamiento de Pamplona. Public domain. In this portrait, Eslava wears the insignias of Comendador de las Reales Órdenes de Carlos III and of the Order of Isabel la Católica.



Joaquín Espín y Guillén, music composer [1857-1862], *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano*. Tomo 20, Biblioteca Nacional de España. Public domain. A distinguished composer, musician, musical critic, and founder and director of *La Iberia Musical* and *La Iberia Musical y Literaria*, Espín was an ardent defender of the concept of a Spanish national opera

Baltasar Saldoni y Remendo [1855], engraving by José Vallejo y Galeazo, lithography by Julio Donon, Madrid. Biblioteca Nacional de España. Public domain. Saldoni, composer, musicologist, and a frequent collaborator of Eslava's, is remembered today mainly as the author of the *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, one of the most valuable reference works about Spanish music of the 19<sup>th</sup> century.



Antonio Peña y Goñi [1895], photo from the personal archives of Carlos Fernández Shaw. Public domain. This composer, musical and bullfighting critic (1846-1896) was the author of one of the first, and still today, one of the most authoritative studies on 19<sup>th</sup> century Spanish opera, published in 1881.

## VIII. IN THE MUSICAL PLENITUDE

### Indefatigable Maestro

After a period of great activity at the helm of *La España Musical*, and perhaps at that time his aspirations on the matter of Spanish opera also having been sufficiently met with the publication in February 1849 of the Royal Decree on Theaters, Eslava began to devote himself more fully to his responsibilities as Master-Director of the Royal Chapel of Music. These duties were not few; a newly published set of regulations for the Royal Chapel, issued that same year, placed 30 musicians and a similar number of supernumerary professors in the Master's charge, with an annual endowment for the Chapel of 314,000 reales, not counting obligations related to events outside the usual liturgical programming or to concerts and social events held at the Palace [227]. In comparison with practically all the Spanish chapels of music of the time, the majority appreciably diminished by disentailments, the Royal Chapel of Music was an exceptionally privileged institution, both in terms of its size and in the means allotted to it.

The religious rites of the Royal Chapel included a daily High Mass, celebration of elements of the Liturgy of the Hours on certain feast days, Holy Week, and monthly functions such as the Solemnity of the Forty Hours<sup>179</sup>, as well as special occasions such as marriages and funeral ceremonies [227]. The participation of the Master of the Chapel was obligatory in most of these events. There was also the expectation of a repertoire refreshed with a certain periodicity, including the premiere of his own new compositions. Hilarión generously fulfilled this task; between 1847 and 1852 he composed for the Royal Chapel, among other original works, several Masses (CPE-155, 448, 449, 450 and 451 inclusive), a set of Vespers (CPE-445), three *Misereres* (the so-called "Breve", CPE-141, and two full-length others, CPE-430 and 431), two *Lamentations*

---

<sup>179</sup> Liturgical celebration consisting of uninterrupted adoration of the Blessed Sacrament for forty hours, in commemoration of the forty hours during which, according to the Gospel account, Christ remained dead until his resurrection. This tradition is supposed to have originated in Italy in the 16<sup>th</sup> century. The celebration of this rite in the Royal Chapel began on the first Thursday of each month.

for Holy Wednesday (CPE-424 and 425), several *Salves* (including a *Salve for solo voices and choirs that is sung every Saturday in the Basilica of Our Lady of Atocha in the presence of H. M. the Queen*, CPE-424 and 425), Easter, Pentecost and Corpus Christi *Sequences* (CPE-381, 380 and 359, respectively) and a *Te Deum* for voices with orchestra in celebration of the birth of the Princess of Asturias<sup>180</sup> (CPE-325). Except for the aforementioned *Salve*, these are all major choral works with orchestral accompaniment.

Meanwhile, the close bonds of affection that joined Hilarión to Andalucía, and to Sevilla in particular, were by no means diminished. In 1847, two years after the creation of the *Sociedad Filarmónica Sevillana* (the successor to the Music Section of the *Liceo Artístico y Literario* of Sevilla), Hilarión

---

<sup>180</sup> This work, which was to achieve great popularity at Court, was written on the occasion of the birth of Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931), first daughter of Queen Isabel II and (purportedly) her consort Francisco de Asís de Borbón. As heir to the royal crown at the time of her birth, the infanta received the title of Princess of Asturias. There was (and still is) a tradition in the Spanish Royal Family that the Queens and the Princesses of Asturias visit the church of Nuestra Señora de Atocha in Madrid to present their children before the Virgin in a solemn religious act, within about forty days after the child's birth. Among the documentation preserved in the Palace Archives is a letter dated January 22, 1852, signed by Eslava in which the composer announces that the *Te Deum* was ready for the act of presentation of the infanta [182]. On February 2, when the monarch and her newborn daughter, accompanied by their entourage, were on their way to the ceremony of presentation of the Infanta, while still inside the grounds of the Royal Palace, the Queen was the target of an assassination attempt by a deranged priest wielding a knife. The Queen survived the attack, suffering only a slight wound, saved by her thick robes and corset and the quick action of her company. The Infanta was unharmed. The ceremony, delayed by the summary trial of the unsuccessful assassin (which predictably ended with his public execution by garrote) and the Queen's recovery, finally took place on February 18<sup>th</sup>. This event would undoubtedly have made the performance of the *Te Deum* even more moving. Over the years, the Princess Isabel de Borbón was to become a much beloved figure by her fellow citizens, especially in Madrid, where she was affectionately known as "La Chata". Isabel was a great promoter of technology and the arts, especially music. She died in exile in Paris, a few months after the proclamation of the Second Spanish Republic in 1931.



Eslava was named Member of Merit (an appointment he gratefully acknowledged), and fragments of his Sevilla-themed opera *Pietro il Crudele* were performed on two occasions during the *Sociedad's* concert season of 1847-1848 [110].

In January 1851, the *Cabildo* of the Cathedral of Sevilla asked Eslava for copies of the two *Lamentaciones de Miércoles Santo* composed in Madrid and, as a special favor, to compose (without offering anything in return) two Masses in figured style similar to two others he had previously composed during his time in Sevilla. Hilarión promptly replied to the request, stating [48]—

"... that it was a great satisfaction for him to be able to please this *Cabildo*, from whom he had received so many tokens of affection and to which he owed the greatest deference and respect; and that he would gladly send the two partitions<sup>181</sup> of the Lamentations; and that, with regard to the Masses, he would compose them as soon as his duties permitted, and would forward them at once."

Two months later, the *Cabildo's* meeting minutes acknowledged having received the promised works<sup>182</sup> [48]. The *Miserere* composed by Eslava for the town of Baeza in Jaén (CPE-157), which, like the one in Sevilla, has been a faithful part of the local traditions of Holy Week up to the present day, can also be traced to this period [71]. And, probably in 1854, on the elevation of the Immaculate Conception of Mary to a Dogma of the Church by Pope Pius IX, Eslava composed new music for the devotional and extremely popular *coplas* titled *Todo el mundo en general*, work of the Sevillian poet Miguel (del) Cid (1550-1615). The hymn composed by Hilarión (CPE-668) was for many years sung by the *Seises* during the *Misas de Cofradía* that were celebrated on Saturdays at the Chapel of Nuestra Señora (or La Virgen) de la Antigua in the Cathedral of Sevilla [62].

---

<sup>181</sup> Meaning here *scores*.

<sup>182</sup> It has not been possible to determine with certainty which of Eslava's inventoried Masses these might have been; perhaps two of the Masses in the series CPE-150 to 153, possibly his *Misa de Canto Mixto*, CPE-572, commercially published years later.

In 1848, the arrival in Sevilla of the Duke and Duchess of Montpensier led to a significant cultural renaissance in the city and more broadly in Andalucía. Under their generous patronage, Sevilla experienced an era of artistic splendor, many of whose accomplishments, especially in architecture, painting, literature and music, have endured to this day<sup>183</sup>. The religious *hermandades* or *cofradías* of Sevilla, until then hard-hit by the disentailments, were also important beneficiaries of the support of the Montpensiers [110][252], competing among themselves to give the greatest possible splendor to their worship services. As the historian José Sánchez Herrero comments, "there is no *cofradía* that does not premiere something during these years" [253]. Music in the *cofradías* was no exception, and when new compositions had to be commissioned, Hilarión Eslava was one of the composers most frequently called upon for the task. Based on research by this author and others before him [254][255][256], between 1838 and 1854 Eslava composed at least eight *coplas*, hymns and *letrillas*<sup>184</sup> for Sevillian Holy Week *cofradías*, including *Nuestra Señora del Valle*, *Nuestra Señora de Montserrat (Buen Ladrón)*, *Quinta Angustia*, *Gran Poder*, and *Tres Caídas de San Isidoro* [254][255][256]<sup>185</sup>.

And despite this almost frenetic activity, Hilarión still found time to begin to reorganize the music archives at the Royal Palace and to take a keen interest in the Spanish sacred music of his predecessors, initiating a monumental research project that would culminate in the publication of his greatest

---

<sup>183</sup> For a more detailed description of the life and contributions of the Dukes of Montpensier to the arts in Sevilla, see the excellent work of Auxiliadora Gil Rodríguez on the figure of musician and composer Eugenio Gómez Carrión [110].

<sup>184</sup> In this context, short religious compositions based on a poem honoring Christ or the Virgin Mary.

<sup>185</sup> For the *Hermandad del Valle*, Eslava had already composed in 1838 some *coplas* that may have been the original version of his *Coplas para el Septenario de Nuestra Señora de los Dolores* (CPE-534), a very popular religious work in Andalucía. In 1872, Hilarión composed a new hymn commissioned by the *Hermandad del Gran Poder* (CPE-348). For a complete listing of all these works, see Appendix B.

musicological achievement, the *Lira Sacro-Hispana*, which will be discussed here later.

The extraordinary musical legacy of Hilarión Eslava in Santiago de Chile (1850-1853)

Most of the musical production of Hilarión Eslava that has survived to the present day is scattered all over Spain — mainly church and state archives — and, in a few cases, may be found in national or academic libraries in other parts of Europe and in North America. In rather more limited form, Eslava's music also reached some of the former Spanish overseas territories; some of Eslava's published scores are today extant in the music collections of a number of ecclesiastical archives in Cuba, for example, where many of his works were frequently performed in the main churches of Havana in the decades before the loss of the colony in 1898 [257]-[259]. But Chile's capital, Santiago de Chile, is a truly exceptional case, the scope and importance of which have only just recently been assessed.

In 2013, two papers were published summarizing the meticulous research efforts of Prof. Alejandro Vera, musicologist and professor at the Institute of Music of the Pontifical Catholic University of Chile, on the content and cataloging of the music collection preserved in the archives of the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile [260][261]. These two publications were followed three years later by a doctoral thesis by University of Salamanca (Spain) researcher Valeska Paz Cabrera also addressing this topic [262]. Even more recently, Vera has updated the catalogue of the Cathedral archives, publishing it in a detailed digital version [263]. Vera and Cabrera's efforts constituted the first in-depth analysis of the extraordinary 19<sup>th</sup> century musical heritage preserved in Santiago's cathedral archives since the preliminary inventories published 40 years earlier by musicologists Robert Stevenson and Samuel Claro Valdés [264]-[267]. One of the most significant results of these investigations has been the discovery and documentation of an extraordinary collection of Spanish sacred music assembled specifically for Santiago's Cathedral in 1852 by Hilarión Eslava, including detailed handwritten explanatory notes and other supporting documentation in the Maestro's own hand. The circumstances of Eslava's unique, and until

its recent rediscovery, forgotten relationship with the Cathedral of Santiago, deserve to be recounted here, not only for the quantity of unpublished works that this collection has contributed to Eslava's surviving repertoire, but also for the information that this material provides about the traditions of the Royal Chapel and the compositional and musicological work of its Master of Music at a highly transcendental stage of his professional life.

To better recount this story and understand its significance, it may be useful to begin with a description of the most important personalities and events related to Chile and the Cathedral of Santiago in the years preceding the arrival of Eslava's music on Chilean soil.

Chile, a territory first inhabited by ancestral native cultures and forcibly turned into a Spanish colony in the 16<sup>th</sup> century, finally achieved its independence from the Spanish Crown in 1818, after a long and bloody conflict. The new nation, however, suffered periods of instability and armed conflict, mainly between conservative forces or *pelucones* (generally members of the aristocracy, large landowners, former royalist militants, and the conservative clergy) and liberals or *pipiols* (members of the enlightened society and the national militia, and in general, supporters of a republican, secular and democratic government), culminating in the Civil War of 1829-1830. The war ended with the victory of the conservative faction and the approval of a conservative and autocratic constitution in 1833, which was to rule the country until 1925. Between 1841 and 1851, the former general Manuel Bulnes Prieto (1777-1866) was appointed President of the Republic. In 1851, Bulnes handed over the presidency of the country to Manuel Montt Torres (1809-1880), who led the country until 1861. During this period, Chile experienced two brief revolutionary attempts, in 1851 and 1859, both of which were put down by the government<sup>186</sup>.

The origins of the Cathedral of Santiago date back to the 16<sup>th</sup> century, but its edifice has had to be rebuilt several times due to numerous earthquakes (common in that part of the world)

---

<sup>186</sup> The website of the Library of the National Congress of Chile [268] has been used as the main source of information for this brief outline.

and fires. The core of the present basilica, including part of its neoclassical façade, was built towards the end of the 18<sup>th</sup> century. In 1840, the temple was converted by a decree of Pope Gregory XVI into a Metropolitan Cathedral, when the See of Santiago de Chile was elevated to the rank of Archbishopric. Other parts of the building, including its two towers and much of the interior décor were added in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. The oldest music scores preserved in the Cathedral's music collection originate from the Cathedral of Lima (Peru), in the 1770s [261].

In May 1845, President Bulnes named the priest and former lawyer Rafael Valdivieso Zañartu (Santiago, 1804-1878) Vicar Capitular of the Diocese of Santiago, although the appointment was not granted the necessary papal approval until two years later. Valdivieso was finally consecrated as Archbishop of Santiago in July 1848, a post he would hold until his death 30 years later. Archbishop Valdivieso practiced a conservative religious policy, but that did not prevent frequent conflicts with the political class of the country, both with conservatives and with liberals, for different reasons. Valdivieso was, evidently, an influential but also controversial figure in Chile's religious and civil life of his time.

At the end of 1846, after a brief and rather disappointing experience with a Master of the Chapel who purportedly was more interested in furthering his operatic career than in his Mastership at the Cathedral, Archbishop Valdivieso replaced him with the Peruvian composer, bass, and organist José Bernardo Alzedo (or Alcedo) Retuerto (1788-1878)<sup>187</sup>. Alzedo's responsibilities upon his appointment were the usual ones for a Master of the Chapel, with about a dozen musicians and a group of five or six boy singers (like those in Sevilla, also called *Seises*) initially under his tutelage, in addition to the usual tasks of composition and upkeep of the music archive. Alzedo performed all these duties with great skill and dedication [262][266].

---

<sup>187</sup> José Bernardo Alzedo is also remembered as the composer in 1821 of the Peruvian national anthem.

That same year (1846), Valdivieso undertook an ambitious plan to restructure the Cathedral's Chapel of Music. The constant disputes with the musicians and the high cost of sustaining the orchestra led him to propose to the *Cabildo* the elimination of the permanent staff of instrument musicians, replacing them with a new organ ordered from Europe. The church was also in great need of a new organ, as neither of the two existing ones, whether due to their age or their condition, adequately served the minimum needs of the daily liturgy. This plan also mirrored some of the developing trends in other Latin American capitals and might have been additionally intended as a means to raise the standing and the quality of worship at the seat of the newly created Archdiocese of Santiago. It is important to note, however, that the approval of Valdivieso's proposal did not eliminate the use of instruments — it merely *limited* that use, for practical reasons, to certain major festivities for which musicians could be temporarily hired<sup>188</sup> [260][261][266][269].

By Valdivieso's own decision, the new organ was commissioned in 1847 directly from the London-based

---

<sup>188</sup> It has been suggested that the decision to acquire an organ and dismiss the staff of instrument musicians may have been influenced by Valdivieso's possible personal affinity with the then-nascent religious music reform trends in Europe that advocated a formula for worship based on the Gregorian tradition and the exclusive use of the organ as a limited, simple means of accompaniment. However, notwithstanding the obvious geographical and temporal obstacles, this hypothesis is difficult to reconcile with many of the Archbishop's actions, including the extraordinary expense involved in the acquisition of the new and sophisticated organ, the subsequent and relatively frequent use of hired instrumentalists and, above all, the continued inclusion in the music repertoire of the Metropolitan Cathedral of symphonic and choral works, a repertoire that was expanded with the unequivocal, direct support of Valdivieso himself [260][266]. The suppression of the instrument staff seems to have been instead due mainly to purely budgetary considerations (see also in this respect Valdivieso's letter cited as "Doc. 9" in Cabrera's doctoral thesis [262]). There is no doubt, on the other hand, that, as the years went by, Valdivieso was to gradually lean towards increasingly conservative views with respect to sacred music [261][262], but this attitude was certainly not evident at the beginning of his pastoral mandate.

manufacturer Benjamin Flight & Son<sup>189</sup>. It cost an enormous sum — over 13,600 pesos [269], or more than 272,000 reales <sup>190</sup> — not including the physical reforms in the Cathedral that were necessary to accommodate the new instrument, the fees that were to be paid to an organist especially brought from England (at 800 pesos, or 16.000 reales per year — the same salary that Alzedo was receiving — subject to a six-year contract [262][266]), as well as the payments for organist's assistants or *fuelleros* (bellows attendants), and for the additional singers that became essential to rise to the performance of the new, resplendent instrument. The organ was solemnly inaugurated on Easter Sunday in March 1850 and is still functioning today, after having undergone multiple restorations [262][269].

Having set in motion the process of purchasing the new organ, the next step in Valdivieso's strategy was to provide the Cathedral's music collection with a repertoire appropriate to the rank that the Cathedral was deemed to deserve as the nation's principal basilica, and that, to the greatest extent possible would complement the quality of the new instrument. In January 1850, at the Archbishop's request, Alzedo drew up an ambitious proposal for the acquisition of music for the Cathedral. The list included works of different styles, covering practically all the liturgical needs of the Cathedral, among them those of the religious offices that were performed in plainchant. The request was not immediately approved, but became more urgent after the inauguration of the new organ, so in July 1850, the *Cabildo* finally acquiesced, though with the admonition that the expense be kept moderate and that the manufacture of the large-format choir books included in the order be carried out

---

<sup>189</sup> Seen from a current perspective, it is surprising that the order was placed without the *Cabildo* demanding, or Valdivieso making an effort to investigate other options that could have provided the Cathedral with a more modern and capable organ, and perhaps at a better price, for example, the instruments that were being manufactured in Belgium (Merkin-Schütze) or France (Daublaine-Ducroquet and Cavaillé-Coll, among others), well known by then throughout Spain and Latin America.

<sup>190</sup> The *peso fuerte* or *real de a ocho* corresponded to 20 reales de vellón [45]. For reference, recall that Hilarión Eslava was being paid 20,000 reales annually as Master-Director of the Spanish Royal Chapel of Music.

in Spain or Italy [261]. The entire procurement, however, was ultimately directed to just France and Spain. Valdivieso, presumably with the approval of the Chilean government, instructed the Chilean *chargés d'affaires*<sup>191</sup> in Madrid and Paris to carry out the necessary steps, and forwarded the detailed lists prepared by José Alzedo.

The shipment from Paris was the first one to arrive in Chile, around the beginning of 1851. The delivery, consisting of almost 100 works, from simple motets to Solemn Masses, most of them printed, was assembled by the Italian composer and publisher based in France, Antonio Pacini<sup>192</sup>, at a cost of 146 pesos, or just under 3,000 reales<sup>193</sup>. On the whole, it disappointed in Santiago for its low quality. Contrary to Alzedo's instructions, this consignment included a large number of compositions sung a cappella or in unison and works not requested or unsuitable for worship in Santiago, such as compositions intended for feasts dedicated to French saints in the French liturgical calendar. In a rather harsh report by Alzedo quoted by Vera [261], Santiago's Master of the Chapel, after taking inventory, and referring in particular to the psalms of the German composer Franz Bühler (1760-1823) included in the consignment, bitterly remarked that—

"(...) for their size and their insipid nature, I can only judge them good for a village parish, and not for the standards of a Metropolitan [*Cathedral*] like ours: were the orchestral parts or at least the separate voices of the Mercadante Mass perhaps missing in all of Paris, and others that have only arrived as scores for the organ, particularly Mozart's Requiem?"

---

<sup>191</sup> A *chargé d'affaires* was at that time the highest-ranking diplomat in an embassy or legation, with the exception of the ambassador or minister plenipotentiary. At that time, the Republic of Chile had no accredited ambassadors in France or Spain.

<sup>192</sup> Pacini was already mentioned in Chapter V as the composer of an opera in 1828 on the theme of the Crusades and the novel by Mme. Cottin that would indirectly inspire Eslava's opera *La Tregua di Ptolemaide*.

<sup>193</sup> Vera quotes the amount as 772 francs. With the order sent later from Madrid a marginal notation can be found on the invoice mentioning the equivalence of one *peso fuerte* to five francs thirty French centimes. The reasonable-sounding estimate of 146 pesos is based on that conversion.



In the same report, Alzedo also complained about the lack of hymns of Vespers and music for the Offices of the Dead. And regarding the order placed in Paris for 12 choir books, after many setbacks and large and unforeseen extra expenses, only one ultimately arrived in 1854, which was hardly ever used afterwards [261].

In Madrid, Valdivieso's request fell on the shoulders of José María de Sessé y Prieto (1808-1876), Chargé d'affaires and top Chilean diplomatic representative in the Spanish capital from 1844 to 1853<sup>194</sup> [270]. Sessé shrewdly sought the help of none other than the Master-Director of the Royal Chapel of Music, Hilarión Eslava. Eslava was at that time considered by many to be the highest authority in Spain on sacred music and enjoyed, as we have already seen, great prestige at the Royal Court. Sessé nonetheless informed himself thoroughly about the Maestro, the works to be transcribed, and the process of copying scores before placing the order in Madrid.

In February 1851, Valdivieso again encouraged the Chilean representative in Madrid to continue in his endeavor without worrying too much about the possibility that among the works collected in Spain there might be some already obtained previously in France [261]. The following July, Eslava obtained the necessary authorization from the Palace by means of a Royal Decree to copy the music from the archives of the Royal Chapel [271] and the work began, supervised by himself. In June 1852, Sessé sent the original list by Alzedo (now annotated by Eslava) to Chile, along with a summary of the costs incurred. Once the copies were finished, two specially built packing crates containing the music traveled from Madrid to Cádiz, first by road, from there to Valparaíso by sea and finally by road to Santiago, reaching

---

<sup>194</sup> Following Chile's independence, Spain and Chile did not maintain formal diplomatic relations until 1844, when a "Treaty of Peace and Friendship between Spain and the Chilean Republic" was signed, but the small Chilean legation in Madrid remained open only intermittently until 1858. As a note of interest, in 1865 relations were broken with the beginning of the so-called War of the Pacific (1865-1866). During this conflict, the Spanish Pacific fleet subjected the Chilean port city of Valparaíso to a cruel and unjustified bombardment. Diplomatic relations between the two countries were not reestablished until 1883.

their destination in March 1853 [261]. The contents of the original order and an inventory of the works that were ultimately shipped from Madrid are summarized below:

<b><u>Psalms for Vespers</u></b>	<b>Quantity</b>		<b>Composer</b>
	<b>Requested</b>	<b>Sent</b>	
Dixit Dominus	1	1	Eslava
Confitebor tibi Domine	1	0	
Beatus vir qui timet Dominum	1	1	Eslava
Laudate pueri Dominum	1	0	
Laudate Dominum omnes gentes	1	1	Eslava
Credidi propter quod locutus sum	1	0	
Beati omnes qui timent Dominum	1	0	
Lauda, Jerusalem, Dominum	1	1	Andreví
Lætatus sum in his	1	1	Andreví
Sion Domines edificaverit	1	0	
Magnificat anima mea Dominum	1	1	Eslava

<b><u>Motets in honor of</u></b>	<b>Quantity</b>		<b>Composer</b>
	<b>Requested</b>	<b>Sent</b>	
Blessed Sacrament	8	4	Andreví
Blessed Virgin	8	2	Anon.
Saint Peter the Apostle	2	0	
Saint James the Apostle	2	0	
Any Saint ( <i>sic</i> )	6	0	
Nativity of our Lord	4	0	
Blessed Trinity	2	0	
Easter	2	0	

Eslava points out in his notes that the Psalms and motets that were not sent "are not sung" at the Royal Chapel.

<b><u>Hymns</u></b>	<b>Quantity</b>		<b>Composer</b>
	<b>Requested</b>	<b>Sent</b>	
Veni Creator Spiritus	1	1	Andreví
Veni Sancti Spiritus	1	1	Eslava
Ave, maris stella	1	1	Lidón
Jesu, redemptor omnium – Advent	1	1	Andreví
Pange lingua gloriosi – Corpus Christi	1	0	
Decora lux æternitatis – Saint Peter	1	0	
Defensor almæ hispaniæ – Saint James	1	0	
Victimæ Paschali – Easter	0	1	Eslava
Lauda Sion Salvatorem – Corpus Christi	0	1	Eslava

<b><u>Masses</u></b>	<b>Quantity</b>		<b>Composer</b>
	<b>Requested</b>	<b>Sent</b>	
Masses for feasts of various liturgical categories	11	4	Eslava
		3	Ledesma
		2	Andreví
		1	Doyagüe
		1	Cherubini
Requiem by W.A. Mozart	1	1	Mozart
Smaller Requiems	2	1	Ledesma
		1	Nebra

Eslava indicates in his notes that hymns not sent correspond to high holidays that are celebrated with full orchestra.

The two Sequences added by Eslava at the bottom of the Hymns table are assumed by Eslava to have been unintended omissions.

One of the Masses for two choirs by Eslava features a *Credo* by Doyagüe.

<b><u>Various other music</u></b>	<b>Quantity</b>		<b>Composer</b>
	<b>Requested</b>	<b>Sent</b>	
Domine ad adjuvandum me festina	6	1	Andreví
		1	Doyagüe
		1	Ledesma
Te Deum laudamus	2	1	Andreví
		1	Eslava
Lamentations, Holy Week triduum (Wednesday, Thursday, Friday)	3/day (9 total)	3	Eslava
		6	Ledesma
Christus factus est obediens	2	1	Anon.
Psalm Miserere Dei meus	3	3	Eslava
Office of the Dead: Invitatory (Venite exultemus Domino) with the three Lessons and responses of the first Nocturn	2	1	Eslava

#### **Notes and cautions (Eslava) [*Partially legible*]**

“Everything that could be copied, has been copied, except for some motets and hymns that are not sung at the Royal Chapel.

All copied works are modern, except for the Requiem Mass by Nebra and a Mass by Doyagüe.

The copies of the scores for second choir and string instruments have not been duplicated because it was not clear how many copies were desired.

I must point out that it is customary at the Royal Chapel to sing Solemn Matins at Christmas and the Epiphany, whose responses are performed with full orchestra, in case that is useful in Chile.

Of the 6 Domine ad adjuvandum that ... only three have been copied, the only modern ones ... are very old.

All works are requested with the music ... organ accompaniment -- doubtless assuming that ... they were published as it is done in France, prior ... conducting the orchestra with solo organ under ... thus; here, most of the works with o[rchestra] ... contain organ and if some do not ... part of the orchestral parts as organ solo, but add[ing] ... this instrumentation, however, like all others ... have their own score, it will be very easy for the M[aestro] ... [pian]ist at the Cathedral make the reduction in the ... singing without orchestra -- Concerning if this must ... that the works for Holy Week and the D[ead] ... are for organ, as ins[truments] may not be played during the aforementioned days."

The original order therefore totaled 90 works, of which only 51 were sent, at an exorbitant total cost of 9,455 reales, of which almost 9,200 reales were paid to the copyist for paper, preparation of the individual part scores, and hand copying and assembly of the scores. Of the works sent, the great majority (more than 80 percent) were compositions by the three most recent Masters of the Chapel of Music: Andreví, Ledesma and Eslava. A total of 19 works (37 percent of those received) were by Eslava, almost all of them unpublished at the time, or at least unknown outside the Royal Chapel. Some of these compositions, such as the *Te Deum* (CPE-325), one of the *Misereres* (called "Breve", CPE-411), the *Lamentations of Holy Wednesday* (CPE-123, 424, 425), the *Office of the Dead* (CPE-597) and the three *Sequences* (of Easter, Pentecost and Corpus Christi, CPE-381, 380 and 359, respectively) were later published by Bonifacio Eslava. The other works by Eslava remained unknown and unpublished until the recent transcription work carried out by Rebecca Rufín<sup>195</sup>.

In his handwritten annotations [272], Eslava stated that for the shipment "everything that could be copied was copied, except for some motets and hymns that are not sung at the Royal Chapel", and that "all the works copied are modern, except for a *Requiem* by Maestro Nebra and a Mass by Maestro Doyagüe"; this last assertion actually not being entirely correct, because in addition to the works by José de Nebra (1702-1768) and Manuel Doyagüe (1755-1842), practically

---

<sup>195</sup> Transcriptions of these works are currently published on the website <https://hilarioneslava.org/>.

Eslava's contemporary), there were a few l anonymous scores and a hymn by José Lidón (1748-1767). The inclusion of these older works demonstrates that Hilarión was already well along in his research efforts for his *Lira Sacro-Hispana*. Luigi Cherubini (1760-1842), whose Mass Eslava included in the consignment, was a well-known Italian composer mainly based in France, much admired by Beethoven and with whom Eslava was often compared by his contemporaries.

Despite the high quality of the repertoire, there were obviously important discrepancies between what had been requested in Santiago and what Eslava did finally send. As Vera [261] points out, the missing psalms and motets were omitted because they were not performed in concert or modern style at the Royal Chapel, and the missing hymns were not sung with full orchestra, contrary to what was perhaps the tradition in Santiago. More important, however, was the matter of the organ accompaniment or reduction: Alzedo had requested that, if the organ was not already part of the setting for a given work, a reduction of the orchestral parts to this instrument be added. Eslava replied in one of his notes that, unlike in France, where it was customary to include reductions for piano or organ with the printed scores, that was not the practice in Spain, but that it should not be too bothersome a task for Santiago's Organist to prepare the necessary reductions [272]. Eslava might have also been concerned about delaying the shipment or further raising its already high cost, but what he did not know was that the English organist hired by Valdivieso was not fulfilling all of his obligations and that, consequently, nothing more could be expected of him, much less a task of such magnitude. This, and probably the ample vocal and orchestral resources required by many of the works (solo singers, double choirs and large instrumental ensembles, especially in Eslava's *Misereres*, *Lamentations* and *Sequences*), which were beyond the technical ability and budget of the Metropolitan Cathedral, meant that most of the works received from Madrid were set aside, never to be performed in Santiago. Confirmation of this hypothesis is found in the 1883 inventory of the Cathedral's music archive, whose preamble to a listing of these works contains the following observation by the then-outgoing Master of the Chapel: "Very good music that has not been performed here for lack of resources" [273].

Certainly, it was a great disappointment for the Cathedral of Santiago that, after so much effort and expense, little practical value came of this initiative. But, on the other hand, this unforeseen outcome has no doubt contributed to the current excellent state of conservation of this extraordinary musical legacy, and with it, to the hope that it can finally be studied and enjoyed, as it very much deserves.

Eslava's *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860)

"I have already said it and I have proven it: the history of Spanish music is buried under the dust of the archives of our cathedrals and convents; and until there are enough brooms and feather dusters to take it off, the world will continue to believe us to be little less than *kaffirs* or *zulus* in matters of art." [274]

With this strongly worded, but for the most part spot-on commentary (debased, however, by the unfortunate final analogy), Francisco Barbieri addressed his friend and colleague, the musicologist Felipe Pedrell<sup>196</sup> in a letter sent in September of 1888. Barbieri was congratulating Pedrell on his having managed, after much effort, to gain access to the

---

<sup>196</sup> Felipe Pedrell (Felip Pedrell i Sabaté, 1841-1922) was a Catalan composer and musicologist, considered one of the most influential figures of Spanish musicology and musical nationalism of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. Born in Tortosa (province of Tarragona) in 1841 and with no formal musical education, Pedrell owed his introduction to music to the Master of the Chapel of the Cathedral of Tortosa, Juan Antonio Nin (Joan Antoni Nin i Serra, 1804-1867). Pedrell's professional career began as a composer of salon music and zarzuelas and as orchestra conductor, and later cultivated opera, without achieving an exceptionally notable or lasting transcendence in that field. Between 1894 and 1904, Pedrell was professor of Vocal Ensemble and History and Philosophy of Music at the Madrid Conservatory, then called National School of Music and Declamation. A prolific editor and author of musicological studies, he is most often remembered for his extensive research on the Spanish Renaissance composer Tomas Luis de Victoria, the results of which were published between 1902 and 1913. Felipe Pedrell died in 1922, in Barcelona. During the last two decades of his life, Pedrell became one of the fiercest critics of Hilarión Eslava and his legacy, as will be seen later.

historical meeting minutes for the *Cabildo* of the Cathedral of Málaga in support of his own research work.

Although with less drama, but no less despair, the essayist, translator and director of the Théâtre Italien in Paris, Louis Viardot<sup>197</sup> (1800-1883), had voiced a similar opinion more than 50 years earlier, describing the state of sacred music in Spain in these terms [275]:

*"La vraie musique de l'Espagne est la musique sacrée. En ce genre, elle peut défier tous les autres pays, et les archives de ses chapitres recèlent des trésors sans prix, comme sans nombre. Mais c'est une science pareille à celle de la vieille Egypte; elle ne sort pas du temple. Non-seulement l'Espagne n'a pas communiqué à l'Europe ses richesses musicales; mais, en Espagne, aucune province ne communique les siennes à l'autre. Chaque cathédrale a ses traditions, son répertoire, ses maîtres, ses élèves. Séville n'emprunte rien à Valence, ni Saint-Jacques à Burgos. Il n'y a point d'école, point d'oeuvres communes, et la musique espagnole, j'entends celle d'église, n'est pas un corps mais un faisceau<sup>198</sup>."*

To this must be added the great ignorance and contemptuous treatment to which Spanish music was frequently subjected outside the country [276], and the profound damage inflicted on the Chapels of Music by the disentailments. The previous quotations nonetheless portray quite faithfully the situation that was to lead Eslava in the early 1850s to undertake the

---

<sup>197</sup> Louis Viardot was a great connoisseur of Spanish literature, which he helped promote in France through his translations. In 1840, he married the popular Spanish soprano Pauline Garcia, mentioned briefly in Chapter V.

<sup>198</sup> "The true music of Spain is sacred music. In this genre, it can challenge all other countries, and the archives of its *Cabildos* hide treasures as high in value as in number. But it is a knowledge like that of ancient Egypt: it does not leave the temple. Spain has not only failed to communicate her musical riches to Europe; but even in Spain no province shares hers with another. Each cathedral has its traditions, its repertoire, its masters, its pupils. Sevilla borrows nothing from Valencia, nor Santiago (*de Compostela*) from Burgos. There is no school, there are no common works, and Spanish music, and by that, I mean church music, is not a whole, but a bundle." (*Translated by the author*)

ambitious project of research and recovery of Spanish sacred music that culminated with the publication of his *Lira Sacro-Hispana*. In taking on this task, Eslava faced a boundless challenge which, as Barbieri recalled in 1888, had not been fully overcome then, and which, in spite of the unquestionable progress made since, remains an incomplete task even today. Eslava, in his own words, referring to the reasons that prompted the project, remarked [277][278]:

"The poor state of religious music in our cathedrals, and the neglect and abandonment of their musical archives, made us fear the disappearance and loss of works that deserved lasting glory. Add to this the fact that these excellent works, especially the older ones, though part of the archives, were found in lectern books or as loose papers and without any order, which made their study impossible. The result was that foreign travelers, educated in the field, who visited our archives, took their notes at random, praising or lambasting later, without having truly been able to acquire the necessary knowledge in the matter".

The title page of the *Lira Sacro-Hispana* describes this great work as [278]-

"(...) [a] great collection of works of religious music composed by the most accredited Spanish masters, both ancient and modern, a publication made under the protection of H.M. Queen D<sup>a</sup> Isabel II (q.D.g.)<sup>199</sup> and directed by D. Hilarión Eslava, Master of her Royal Chapel."

The idea was, therefore, to rescue and make known, even if only superficially, some of the greatest talents of Spanish sacred music between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, in the hope of stimulating their appreciation and further study.

Returning to Eslava's earlier comment about "foreign travelers, educated in the field," in reality, there were not all that many during those years, or at least, there is no record of very many foreign experts at that time whose research in

---

<sup>199</sup> Abbreviation of a Spanish conventional formula of respect meaning "may God protect her".



Spain was well documented<sup>200</sup>. More likely, the reference was mainly an allusion to the widely publicized research work of the Belgian composer and musicologist François-Auguste Gevaert (1828-1908) on music in Spain and the critical essay on his report subsequently published by his compatriot, Master of the Belgian Royal Chapel and director of the Royal Conservatory of Brussels, François-Joseph Fétis (1784-1871) in the *Revue et Gazette Musicale de Paris*<sup>201</sup> [279][280]. In his report, Gevaert presented a detailed (though at times somewhat unoriginal and inaccurate) analysis of Spain's sacred and popular music genres, emphasizing the perceived low quality of Spanish sacred music at the time. The conclusions of the study and the level of dissemination this report received in Spain turned it into the subject of debate for decades, and gave rise to heated controversies in which Eslava was to figure prominently.

Gevaert's trip to Spain in 1850-1851 had been paid for by the Belgian government after the young musician received the prestigious Belgian Rome Prize for composition. This Prize awarded its recipients a scholarship to study in Italy, Germany, and France, with the conditions at its conclusion that they compose a piece for large orchestra inspired by their sojourn and submit a report to the Belgian Ministry of the Interior. Gevaert received the Prize in 1847, when he was only 19 years old, so he was forced to delay the start of his trip until he had reached the legal age of consent (21). The unusual selection of Spain as the main destination of his journey may have been Gevaert's own idea, an exception for

---

<sup>200</sup> In contrast to the travel books and travelers' guides published abroad about Spain, which, as we have already seen, were certainly numerous and often dripping with prejudice.

<sup>201</sup> In support of this assertion, in the *Breve memoria histórica de los organistas españoles*, which Eslava included in Part I of his *Museo Orgánico Español*, a work contemporary to the *Lira*, Gevaert and Fétis are specifically called out. As a related aside, Gevaert's report [279] was probably submitted to the Belgian government at the beginning of 1851 (given the July 1851 publication of Fétis's article [280]) but did not appear in print until the following year.

which the composer had to request official authorization<sup>202</sup>. As he himself acknowledged in his subsequent report, his trip was by necessity limited due to the high cost and logistical difficulties of moving around the Peninsula and, presumably, by the obstacles he would have encountered, especially as a foreigner, in gaining access to scattered and poorly preserved ecclesiastical archives beyond Madrid. Even so, he was able to visit Barcelona, the Monastery of Montserrat, Zaragoza (El Pilar), Madrid (where he stayed for several months), El Escorial, Aranjuez, Toledo, Sevilla and Cádiz. And despite the somewhat negative and superficial overall tone of his report, Gevaert was well received in Spain — especially in Madrid and at the Royal Court, where he came to enjoy great popularity. Both he and Fétis would go on over the years to become highly respected figures in the world of Spanish music [279][282].

It seems logical to think that Gevaert's stay in Madrid, where he would have certainly met, and consulted with Eslava in his capacity as expert in sacred music and Master-Director of the Royal Chapel of Music, must have made evident the urgent need for an in-depth study on the matter and, to the greatest extent possible, to rescue Spanish early sacred music from the obscurity to which it had been condemned. Thus, Gevaert's work might have encouraged Eslava, already a recognized scholar and advocate of the Spanish musical tradition, to set in motion the process that would lead to the publication of the *Lira Sacro-Hispana*<sup>203</sup>. The support and honors that the Queen granted the Belgian composer (including in 1850 the Cross of Knight of the Royal Order of Isabel la Católica [282]) must also have facilitated the generous patronage that the Crown subsequently lent to Eslava in his own research and dissemination project, which this time was to be a *Spanish project*.

As a note of interest related to this subject, of all the musicians Gevaert had the opportunity to meet during his Spanish tour, the only one mentioned individually in his

---

<sup>202</sup> It is also possible that the inclusion of Spain in the itinerary was at the suggestion of Fétis, who, as early as 1837 (or even earlier), in the preface to his *Biographie universelle des musiciens (...)* [281], lamented the general lack of knowledge about the history of Spanish music.

<sup>203</sup> In fact, Gevaert's report contains such a suggestion (p. 189) [279].

report is Hilarión Eslava. The reference includes the following comments, also picked up by Fétis in his review of Gevaert's work [279][280]:

*"Dans le nombre infiniment petit des artistes de cette catégorie, il est juste de citer le maître actuel de la chapelle royale, M. Hilarión Eslava, ecclésiastique de beaucoup de talent et de savoir réel. Il est auteur de beaucoup de musique religieuse, à laquelle il ne manque que la publicité pour être appréciée à l'étranger, comme elle le mérite. Son style, quoiqu'un peu dramatisé, ne sort pas des conditions indispensables de la musique d'église; il est vraiment dommage que le Gouvernement espagnol ne songe pas à utiliser un si beau talent, en mettant M. Eslava à la tête du Conservatoire qui, sous sa direction, pourrait changer de face et donner des résultats moins insignifiants que ceux qu'il a donnés jusqu'à ce jour."*<sup>204</sup>

Gevaert's concluding, and as it turns out, prophetic comment about Eslava at the head of the Conservatory was realized a few years later.

The first step in the project of the *Lira* (or *Lyra*<sup>205</sup>) *Sacro-Hispana* was the creation of a professional association, as had

---

<sup>204</sup> "Among the infinitely small number of artists of this category, it is fair to mention the current Master of the Royal Chapel, M. Hilarión Eslava, a cleric of great talent and true knowledge. He is the author of a great deal of religious music, which only lacks publicity to be appreciated abroad, to the extent it deserves. His style, although a little dramatic, does not depart from the indispensable conditions of sacred music; it is really a pity that the Spanish Government has not deigned to use such a distinguished talent, putting M. Eslava at the helm of the Conservatory which, under his direction, could change radically and yield no less significant results than those that this institution has produced to this day." (*Author's translation*)

<sup>205</sup> The title of this work appears cited in Eslava's time indistinctly with the two spellings, sometimes using the original Latin spelling *lyra* (from the Greek *λύρα*, referring to the musical instrument) and, on other occasions, the modern Spanish spelling, *lira*. The spelling rules regarding the "correct" use of the letter "y" in Spanish were not adopted by the official Real Academia de la Lengua Española until 1815 and took several decades to be rigorously applied — as evidenced by the fact that the composer's own first name appeared for many years written or signed as "Ylarión".

been done previously when dealing with the subject of Spanish opera. The society, whose official name was *Unión Artístico-musical* (or also *Asociación de la Lyra sacro-hispana*) was established on March 3, 1852. Its founding members were [277][278]<sup>206</sup>—

Hilarión Eslava (appointed its Director)

Mariano Martín (supernumerary Master of the Royal Chapel of Music)

Pedro Albéniz (First Organist of the Royal Chapel and pianist to His Majesty until 1855).

Antonio Álvarez

Juan María Guelbenzu (pianist and First Organist of the Royal Chapel from 1855).

Francisco (Frontera) Valldemosa (Director of the orchestra of the Royal Chamber)

Nicomedes Frayle (Master of the Chapel at the Monastery of Las Descalzas Reales in Madrid).

Juan Gil (Professor of solfège at the Royal Conservatory of Music of María Cristina).

Florencio Lahoz (1815-1868, composer)

Ignacio Ovejero (1828-1889, composer and organ teacher)

Antonio Aguado (1821-1889, composer and piano teacher)

José Sobejano (1819-1885, composer and piano teacher)

José de Aranguren (1821-1902, composer and pianist; former pupil of Hilarión Eslava)

(Daniel) Sebastián Gabaldá (1823-ca. 1899, composer and Archivist-Copyist at the Royal Chapel)

Antonio Bordalonga (?-1858, Psalmist at the Royal Chapel)

Nicolás Ledesma (1791-1883, Master of the Chapel of Music of the Cathedral of Bilbao — no family relation with Mariano Rodríguez de Ledesma).

---

As an anecdote in this regard, decades after Eslava's death, one of his most implacable (and poorly informed) critics, Nemesio Otaño, went so far as to label the Maestro “pedantic” for occasionally referring to his work as *Lyra* (instead of *Lira*) *Sacro-Hispana*.

<sup>206</sup> The (unfortunately) not entirely complete personal details cited here were collected from various online sources and from Saldoni's *Dictionary* [113]. Some of these individuals: Albéniz, Guelbenzu, and Valldemosa in particular, have been previously mentioned here.

Valentín Metón (1810-1860, organist and Master of the Chapel of Music of the Basilica of El Pilar in Zaragoza)

All these members, headed by Eslava, contributed materially to the publication of the *Lira*. The project also had the official protection of the Queen, to which she added her patronage in the form of a considerable number of paid subscriptions [277].

The *Lira Sacro-Hispana* was conceived as the first of a series of anthologies on Spanish music, which was to be complemented by a similar series on the lyric-dramatic genre, under the direction of Francisco Barbieri, and a third one on popular music, directed by the pianist, composer and musicologist José Inzenga y Castellanos (1828-1891). However, these latter two projects did not come to fruition until much later and only partially and in isolation.

The publication of the *Lira* took place in installments between June 1852 and 1860, assembled into 10 chronologically ranked volumes, beginning with the oldest composers and works, thus: two volumes devoted to the 16<sup>th</sup> century, two to the 17<sup>th</sup>, two to the 18<sup>th</sup> and four to the 19<sup>th</sup>, totaling 164 works by 64 composers. With the final installment, Eslava added a *Breve memoria de la música religiosa en España* ("Brief memoir on religious music in Spain") [277], fulfilling a promise made to the *Lira*'s subscribers at the launch of the project. The *Memoria* is both an interesting and controversial document; on the one hand, it fulfills the advertised task of summarizing the state of Spanish sacred music up to that time, as well as the process of creating the *Lira*, but, unfortunately, Eslava also dedicated a considerable number of pages of his essay to prolong a lengthy and bitter controversy he had been having for five years with the historian and musician Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) about the latter's *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* ("History of Spanish music since the arrival of the Phoenicians until the year of 1850") [283]. This turned out to be a heated and wholly unnecessary debate that unfortunately did not end after the publication of the *Memoria*. We will return to this subject later.

The research work for the *Lira*, which entailed compiling and curating a selection of notable composers of each era, collecting biographical data (condensed into a paragraph for each composer at the beginning of each volume), and transcribing exemplars of their music, must have been largely a collaborative effort in which some of the members of the *Unión Artístico Musical* and other experts would have taken a direct part; individuals such as the bibliophile Felipe de Soto Posada (1798-1864) and the musician and researcher Ambrosio Pérez (†1873), as well Maestros, organists and archivists at numerous Spanish cathedrals, including Bilbao, Burgos, Calahorra, Toledo, Valencia and Zaragoza, with Hilarión Eslava in the role of director and principal editor [277]. Other than his brief European tour, which will be discussed in the next section, Hilarión could have done all this work without having to leave Madrid for very long, if at all, thanks to his many collaborators<sup>207</sup>.

Without going into a great deal of detail about the contents of the *Lira*<sup>208</sup>, this large work can be described as a mix of complete samples and fragments of sacred music scores by composers considered the greatest representatives of the Spanish polyphonic tradition of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, such as Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528), Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), and Alfonso Lobo (1555-1617), as well as scores by composers of the Spanish Baroque and Classical music periods, such as Sebastián Durón (1660-1716), José de Torres (1670-1738), Pedro (or Pere) Rabassa (1683-1767), Diego de las Muelas (1698-1743), José de Nebra (1702-1768), Antonio Soler (1729-1783) and José Lidón (1748-1827). The four volumes corresponding to the 19<sup>th</sup> century cover a wide selection of composers, including Nicolás Ledesma, Manuel Doyagüe, Mariano Rodríguez de Ledesma, Francisco Andreví and Eslava himself.

---

<sup>207</sup> In Hilarión Eslava's personnel archives extant at the Royal Palace, there is no record of any extended trips outside of Madrid during these years, with the exception of his trip abroad in 1852. As an employee of the Royal Chapel, Eslava was obliged to request permission to take leave from his usual duties.

<sup>208</sup> For more details, in addition to the treatise itself, see the interesting essay on this subject by Samuel Rubio [284].

Another notable aspect of the *Lira* is the grateful tribute Eslava pays to his former teachers Julián Prieto and Francisco Secanilla, and to several of his own most gifted disciples.

In 1978, in his essay on the *Lira Sacro-Hispana*, musicologist Samuel Rubio<sup>209</sup> described this work in the following terms [284]-

"It is an undertaking that would intimidate us even today; that in fact, has not been repeated, although the need is quite evident and pressing; it requires a tenacity, a willpower and a constancy, not to faint when faced with the accumulation of difficulties that Eslava had to overcome, which bordered on the miraculous."

A true assessment still today, though somewhat alleviated thanks to the recent advent of digital media and tools. Recognizing that there were — certainly in the Spain of 1850 to 1860 — no guidelines or standards for the execution of this type of project, it can be said that Eslava and his collaborators in the *Lira* demonstrated enormous dedication and a more-than-adequate scientific rigor [284]. There is also a broad consensus among most experts that, with the publication of this work, Eslava can legitimately be considered the *first* modern Spanish musicologist — before Barbieri, Saldoni or Pedrell [13][285]-[287]. To his further credit, Eslava's interest was not merely an intellectual pursuit; in the religious functions of the Royal Chapel, as will be seen later, Hilarión frequently included works that represented the best of the history of Spanish sacred music from the Renaissance to his own day, including, for example, works by

---

<sup>209</sup> Samuel Rubio Calzón (1912-1986) was a priest member of the Augustinian religious order. After receiving his doctorate from the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome, Fr. Rubio was organist and Master of the Chapel at the Royal Monastery of El Escorial, professor of Musicology at the Royal Conservatory of Music in Madrid, founding member and first President of the Spanish Society of Musicology and member of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Source: [http://www.spainisculture.com/es/artistas\\_creadores/samuel\\_rubio\\_calzon.html](http://www.spainisculture.com/es/artistas_creadores/samuel_rubio_calzon.html), accessed May 7, 2023).

Victoria, Lobo, Torres Lidón, and Nebra<sup>210</sup>, some of them surely rediscovered as a result of the research in connection with the *Lira*.

As an effort with little or no precedent, the *Lira Sacro-Hispana* as one would expect, also suffers from important deficiencies, especially when it is analyzed from a modern point of view: there are many typographical errors, as well as omissions and subjective judgments in some of the biographical sketches, a generalized lack of documentary references to bibliographical sources, musical transcription errors, and the arbitrary and unnecessary fragmentation of many of the scores [284]. This work has been also criticized, not entirely without reason, for the somewhat disproportionate emphasis it accords to 19<sup>th</sup> century music — particularly the full volume devoted entirely to Eslava — but, on the other hand, the generous coverage given to that period does not fall outside the scope of what this work advertised itself to be. Furthermore, and in its own way, it may have been intended as evidence to counter the prevailing (then and still today) argument that 19<sup>th</sup> century Spanish sacred music lacked as a whole in artistic and technical merit.

#### Eslava's European tour (1852)

Although the vast majority of the document sources that Hilarión and his collaborators needed for the preparation of the *Lira* could be found in Spain, Eslava was aware, through the scant specialized foreign literature that existed on the subject and, probably, thanks to his relationship with Gevaert and Fétis, that relevant, unpublished samples of music by notable Spanish Renaissance composers (Morales, Victoria, Diego Ortiz (1510-1576) and Antonio de Cabezón (1510-1566), among others) were extant in a number of European archives. Eslava also knew that, without publicizing the work that was being done in Spain and without an opportunity to become acquainted with the state of contemporary sacred music in Europe and its main protagonists, all his efforts would go unnoticed and would eventually be considered north of the Pyrenees to be lacking in rigor. These motives

---

<sup>210</sup> This fact can be corroborated in the liturgical music programs of the Royal Chapel summarized in the periodical *Gaceta Musical de Madrid* [1855-56], discussed here later.



must have surely prompted Eslava in his role as director of *La Lira Sacro-Hispana* to request from the Queen on April 26, 1852, a Royal License of up to five months to, in his own words [182]—

"(...) examine archives of Cathedrals, as well as some foreign libraries, as works composed by the famous Morales, Victoria and others were published outside Spain, and therefore many of them are unknown here (...)"

Perhaps out of discretion, or perhaps to avoid unnecessarily complicating his request, Eslava only mentioned research in foreign archives and libraries as the reason for his trip [1][286]. In his petition, Eslava also asked that his salary not be suspended (thus making an exception to the regulations of the Royal Chapel) adding that in his absence "the service of the Royal Chapel will not suffer any detriment", leaving the supernumerary Master-Director, Mariano Martín, in charge of it. The request was approved in a matter of a few days [182]. It is significant that, although during his absence Eslava would continue to receive his modest salary, all travel expenses were to be paid out of his own pocket.

According to a certificate kept in the Royal Palace's personnel files, Eslava's European tour began on May 27, 1852 [182], entering France via the town of Bayonne / Baiona. Little is known with certainty about Hilarión's exact itinerary, but his first major stop seems to have been London, where he would have heard the Belgian virtuoso violinist and composer Henri Vieuxtemps (1820-1881), then on tour in the English capital after five years at the Russian Imperial Court [288][289]. We know this because in Antonio Peña y Goñi's memoirs on opera in Spain [22], a chapter devoted to the Spanish violinist Jesús de Monasterio contains a transcription of a letter dated June 30, 1852, from Eslava to Basilio Montoya, tutor of the young violinist, in which Eslava mentions having been in London, where he attended a Vieuxtemps concert and having then traveled to the Belgian capital, and at that moment getting ready to leave for Germany<sup>211</sup>. From other sources, quoted by

---

<sup>211</sup> Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903) was, along with Pablo de Sarasate (1844-1908), one of the most celebrated Spanish violinists of the

Eslava's biographer José Luis Ansorena [1], it can be deduced that Hilarión stopped in Berlin, where he met with Siegfried Dehn (1799-1858), Director of the Royal Library of Prussia, and later with Prof. Joseph Fischhoff (1804-1857), at the Vienna Conservatory. The itinerary almost certainly also included Paris. His tour seems to have gone unnoticed in the local musical press, at least in London and Paris<sup>212</sup>.

As Ansorena [1] also points out, it seems surprising that Eslava did not include Italy in his itinerary, given the well-known relationship of more than three centuries of Spanish composers with Italy, especially in Rome and Naples, and Eslava's own declared fondness for Italian music. Most likely, he was just unable, given the added duration and high cost of such an expanded itinerary, and the fact that he was having to cover all of his travel expenses out of his meager savings. Eslava would have fervently wished to travel to Italy — a dream he had revealed back when he was making his operatic debut in Sevilla ten years earlier. The impossibility of seeing

---

19<sup>th</sup> century. Eslava probably first heard Monasterio in concert when this very young virtuoso passed through Sevilla in 1843 (when Monasterio was only 7 years old) and again in Madrid two years later [110][182]. They met again in 1852 at the Brussels Conservatory, where Monasterio was a student, during Eslava's trip to the Belgian capital. Basilio Montoya had been the boy's tutor since the death of his father in 1845. In Eslava's letter to Montoya quoted here, Hilarión describes the high quality of Monasterio's playing technique and his level of achievement at the Conservatoire, regretting that he could not be present in Brussels the following month for the Conservatoire's annual violin competition, which was to be presided over by its director, none other than François-Joseph Fétis. Monasterio turned out to be the winner of the competition. At the conclusion of his studies, Jesús de Monasterio returned to Madrid. There, he was offered employment at the Royal Chapel, first as honorary musician and, from 1857, as staff violinist, alternating this work with numerous artistic tours in Spain and abroad. Eslava and Monasterio were collaborators in important musical projects and were to forever share a close friendship [1][182].

<sup>212</sup> No mention of Hilarión Eslava's visit has been found in either of the two publications consulted online by this author, *La Revue et Gazette musicale de Paris* and *The Musical World* of London, in their June-September 1852 issues. RIPM digitized database (*Retrospective Index to Music Periodicals* (1760-1966), ripm.org). Accessed May 8, 2023.

this dream realized must have been a great disappointment for the Maestro.

It is not known exactly when Hilarión returned to Spain, but taking into consideration the brevity of his stays in London and Brussels (both completed in barely a month, though Eslava had suggested in his letter to Basilio Montoya [22] the possibility of returning later to the Belgian capital), it does not seem likely that he could afford to stay away from Spain for the full five months he had requested in his leave of absence application. However, the Palace personnel file indicates that the Maestro did not return to his usual duties at the Royal Chapel until October 26, 1852, at the end of his leave "...to go abroad to attend to his own business" [182]. The logical inference is that upon his return, and being practically along the way, Hilarión must have made a discreet and perhaps lengthy rest stop in his native Navarra.

Disappointingly, Eslava's tour of European archives and libraries did not yield many important discoveries: some previously unpublished data on the composer, mathematician and music theorist Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1440-1522), and the composers Diego Ortiz (ca. 1510- ca. 1576) and the aforementioned Antonio de Cabezón. However, from the standpoints of acquiring knowledge, meeting and becoming known among important figures in the world of musical research (what we would today call "*networking*"), and generating interest in the Spanish music of the Renaissance and Baroque, the trip was extremely successful for Hilarión. He cemented his relationships with people of recognized caliber in musical research, such as François-Joseph Fétis and probably then, Adrien de La Fage<sup>213</sup>, with whom he would come to collaborate extensively. He became acquainted with the state and European trends in

---

<sup>213</sup> Adrien de La Fage (1801-1862) was an eminent French musicologist and composer of sacred music. His frequent participation as collaborator and translator years later in the *Gaceta Musical de Madrid* (a publication Hilarión Eslava directed) demonstrate a great interest in Spain and Spanish music, as well as a close and mutually respectful relationship with Eslava. Adrien de la Fage's best known research work was his three-volume *Histoire Générale de la Musique et de la Danse*, published in Paris in 1844.

music, especially sacred music — an expertise that would shape his own ideas and encourage Eslava in his activism for the development and protection of sacred music in Spain. His travels also expanded Eslava's knowledge of European organ building and its latest developments, turning him into an expert who was to be frequently called upon in Spain to evaluate the acquisition and performance of new organs, as well as the much-needed development of the musical repertoire and the qualifications of professional organists.

The Museo Orgánico Español

In the first section of his interesting and instructive essay on Eslava and the organ [290], the eminent Basque organist, composer and musicologist Joaquín Pildain (1927-1997), referring to Eslava, states that—

"...it can be affirmed that he [*Eslava*] was the musician who exerted the greatest influence on the Spanish organ of his time. Proof of this are the decisive actions he undertook in the implementation of the organ classes at the Conservatory of Madrid; the publication of an anthology of works, with rules intended to achieve a more suitable use [*of the instrument*] in worship; the attempt to develop a greater artistic sensitivity among organists with the aim of improving the quality of the organic genre; the plan to [*create*] Provincial Schools of music; [*and*] his intervention and advice on projects involving new organs."

The driving force for all these achievements was undoubtedly the Maestro's first vocation (or his "first artistic aspirations", as Eslava himself calls it in the prologue to his *Museo Orgánico Español*) as an organist. Although his tasks as Master of the Chapel, composer, musicologist and pedagogue eventually kept him away from a career as a performer, the instrument was never far from his mind or from his heart.

Perhaps the most important manifestation by Hilarión Eslava of this enduring relationship was his *Museo Orgánico Español* [291]. This work was published in two parts and sold in monthly installments beginning in 1853. The publication of the first part was completed in 1854, while the *Lira Sacro-*

*Hispana* was still being published. The second part was produced much later, probably not before 1864<sup>214</sup>.

As Eslava himself comments in the prologue to his work, the purpose of this work was [291]—

"To establish the true organic-religious genre, to set the bases and rules that should govern it, to provide a large number of pieces composed and subjected to them, to shed light on the history of Spanish organists, and to propose the means most conducive to improving this genre, which is among the most important ones in the musical art."

It is therefore simultaneously an innovative educational treatise, a ready reference for organists, and a musicological study<sup>215</sup>. In the latter role, it could be viewed as an extension of Eslava's *Lira Sacro-Hispana* project, focusing on the organ instead of the choral genre, the main theme of the *Lira*. As

---

<sup>214</sup> The publication dates of the *Museo* have been the subject of confusion and even controversy among Eslava's biographers and critics. The original documentation in the Biblioteca Nacional de España clearly shows that the first part was initially issued in installments in October 1853, and that its distribution would have been completed in 14 monthly installments — therefore, towards the end of 1854. Eslava's prologue to the second part of the *Museo* alludes to the author's postponement of its publication when he was appointed Professor at the Madrid Conservatory in 1854 and due partly to his decision to give priority to the publication of his treatises on harmony, melody, and counterpoint and fugue. The first of these treatises, on harmony, was finished by Eslava in 1857, and by 1861 all three treatises had been officially adopted at the Conservatory (see Chapter X). As the researcher Javier Serrano Godoy [292] points out, another important clue comes from the *Método teórico-práctico de órgano, ó sea introducción á la célebre obra titulada Museo Orgánico-Español del Maestro Eslava* [293], by the Conservatory professor and Organist at the Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha, Pablo Hernández Salces (1834-1910). The prologue to this work, printed in 1864, mentions the imminent publication of the second part of Eslava's *Museo*. The second part, therefore, would not have appeared until 1864, or perhaps a little later.

<sup>215</sup> For a more detailed discussion of the context, content and musical and historical significance of the *Museo Orgánico Español*, see [290], [292] and [293].

for its didactic facet, as Adrien de La Fage underscored in his detailed and highly favorable review of Eslava's work in the *Gaceta Musical de Madrid*<sup>216</sup>, "(...) though the *Museo orgánico* is not an *organ method*, it contains precious news and judicious suggestions spread among its scores, offered as the opportunity arises for some useful precept."

Eslava had also considered writing a separate volume dedicated to organ technique as a complement to the *Museo* but, finding it impossible due to his other numerous projects, he may have simply left this task to his pupil Pablo Hernández, providing him with the notes and materials he had already accumulated and helping him as editor [294]. Another reason might have been that at that time there were already other quite well-known organ methods in Spain<sup>217</sup>.

In the index of the *Museo Orgánico Español*, Eslava summarizes its contents as follows [291]:

#### PART ONE

1. Brief historical memoir on Spanish organists ("*Breve memoria histórica de los organistas españoles*").
2. Bases intended to establish the organic-religious genre, preceded by some important observations, and followed by convenient suggestions about the execution of the pieces that this work contains.
3. Twelve offertory pieces, four of them on themes from the hymns *Pange lingua*, *Sacris solemniis*, *Ave Maris stella*, and *O gloriosa virginum*.
4. Twelve (Communion) elevations or elevation pieces, alternating with the previous ones.

---

<sup>216</sup> La Fage's review of the *Museo* was published as a consecutive series of articles in the *Gaceta Musical de Madrid* in the issues between November 30, 1856 (Year II, no. 48) and December 28, 1856 (Year II, no. 52). Though he served originally as its editor, at that time, Eslava had already ceased to collaborate actively in this periodical. La Fage's articles had been published a few months earlier in issues 30, 31 and 33 of the *Revue et Gazette Musicale de Paris* under the title "*De l'école d'orgue en Espagne*".

<sup>217</sup> Among them, the methods of José Preciado Fourniers (1805-1871) and Román Jimeno e Ibáñez (1800-1874), both published in installments, the former between 1853 and 1854 and the latter between 1857 and 1858 [293].

5. A set of medium-length verses for psalmody, containing four of each of the eight tones.
6. Six long verses of *Pange lingua*, three of *Sacris solemniis*, and three of *Ave Maris stella*.
7. Observations about preludes and short interludes, accompanied by some examples.

## PART TWO

1. Brief treatise on harmony and figured bass, followed by some observations on accompaniment.
2. A short treatise on *fugue* followed by some reflections on the playing improvisations in both the *fugato* and *free* genres.
3. Observations on how to examine an organist.
4. Historical review of the organ followed by some observations about the state of organ building in Spain and ways to improve organ construction.

The *Breve memoria histórica de los organistas españoles* with which the first part of the *Museo* begins addressed some of the same themes mentioned in the *Lira Sacro-Hispana*, chiefly the state of neglect that music was being forced to endure in Spain, adding a lengthy rebuttal to the statement attributed to François-Auguste Gevaert in his report that "(...) in Spain not only are there no good organists today, but *there have never been any*"<sup>218</sup>. With respect to the neglect of music and musicians in Spain, Hilarión quoted the German playwright,

---

<sup>218</sup> Gevaert's exact words were [279]:

*"Du reste, je doute que ce pays, même à son époque la plus brillante, ait possédé des organistes d'un talent transcendant, car depuis mon arrivée en Espagne, je n'ai pas vu un seul morceau pour cet instrument écrit par un artiste indigène: en outre, les orgues sont d'une construction si vicieuse, qu'il est très-difficile d'en tirer quelque partie."*

("As for the rest, I doubt that this country, even in its age of greatest splendor, has had organists of transcendent talent, because since my arrival in Spain I have not seen a single piece for this instrument written by a local artist; moreover, the organs are of such defective construction that it is very difficult to get any use out of them." -Translation by the author).

Fétis included this quotation without comment in his critique of Gevaert's report, perhaps concurring with it (?) [280].

musicologist and critic Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) and, as evidence, a comment Rochlitz had made in connection with a study of the music of the Spanish Renaissance composer Cristóbal de Morales [295]:

*"Es befremdet dass indess, um diese und in der nächstfolgenden Zeit, nicht wenige wahrhaft ausgezeichnete spanische Tonkünstler, Sänger oder Componisten, oder beides vereint, in Italien hochgeschätzt waren und wirkten, in ihrem Vaterlande man ihnen weder das Erste vergönnt, noch das Zweite eingeräumt zu haben scheint. Wenigstens meldet die Geschichte nirgends, dass es geschehen sei."*<sup>219</sup>

Eslava's essay on the history of organ music in Spain is just over 16 pages long. It is both a proud history of a distinguished, but little known (even in his own country) Iberian organ tradition, and an unvarnished analysis of its decline, which Eslava claims to have begun in the second half of the 18<sup>th</sup> century. In his essay, the Maestro attributes the poor state of organ music in his time to the inadequate preparation of organists and their lack of knowledge of proper organ technique (the organ-trained musicians of old having been gradually supplanted by performers trained exclusively on the piano), the abuse of improvisation during religious functions, and a general state of indolence, for the most part the result of the life of poverty to which musicians were condemned in the Spanish churches of the time. Ironically, with this strongly negative impression of the state of music in Spain, Eslava was not entirely disagreeing with Gevaert and Fétis.

The remainder of the first part of the *Museo* is constructed as a reference volume for the church organist, containing numerous examples of music deemed by Eslava to be appropriate for use in worship, and featuring varying levels

---

<sup>219</sup> "It is surprising, however, that in this and in later times [meaning 16<sup>th</sup> century and later], many truly excellent Spanish musicians, singers and composers were not only able to obtain employment, but went on to acquire great fame in Italy, while in their homeland they enjoyed neither the one nor the other. Or at least there is no trace of it in history." (Author's trans.). This became a favorite quote of Eslava's when speaking of the need to recover Spain's valuable early music legacy.



of difficulty. Most of the examples are by Eslava himself, but there are also samples by some of his contemporaries, such as Pedro Albéniz, Eugenio Gómez, Nicolás Ledesma, José Preciado and Valentín Metón. It should be noted that, to some extent, in its structure, this part of Eslava's treatise resembles the popular compendium published in Belgium in 1850-1851 by Fétis's disciple and organ professor at the Royal Conservatory of Brussels, Jacques Nicolas (Jaak Nicolaas) Lemmens (1823-1881), with the title *Nouveau journal d'orgue a l'usage des organistes du culte catholique* [296]. Eslava and Lemmens (a proponent of the austere German organ style) might have met during Hilarión's trip to Belgium.

The second part of the *Museo* begins with two brief 'treatises' featuring examples drawn from various composers, this time not including any works by Eslava. The next section, "On the manner of examining an organist", aims to create a homogeneous model for planning and conducting *oposiciones* in a manner consistent with Eslava's ideas on the professional development of suitably qualified organists. That chapter is followed by an exposition on the state of Spain's *organería* (in Spanish, the art of building, preserving and restoring organs), in which Eslava advocates a continuation of the Spanish tradition, but without rejecting the advances being made in Europe, advances which Eslava could have seen up close and admired during his European tour. This knowledge, incidentally, would later prove very useful to the Maestro in his work as a technical expert in two important organ acquisitions, described in the next Chapter. The *Museo* also included in that section two small and endearing original thematic organ suites by Eslava, one dedicated to the Resurrection and the other to the Nativity of Our Lord Jesus Christ (CPE-401 and 334, respectively) designed to highlight different aspects of the instrument and its performance.





“Baptismal ceremony for the Princess of Asturias, at the Royal Chapel” [1851], engraving in *La Ilustración, periódico universal*, Núm. 52, December 27, 1851. Public domain.



“Convent of Nuestra Señora de Atocha” [ca. 1860-1864], engraving by José Cebrián García, lithograph by Julio Donón, from the collection “Historia de la villa y corte de Madrid”, Biblioteca Digital de Madrid, Inv. 2405. This basilica was demolished in 1888 and was subsequently rebuilt.



“The Queen Isabel II with the Princess of Asturias” [1852], by Franz Xaver Winterhalter, Colección del Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional. Public domain.

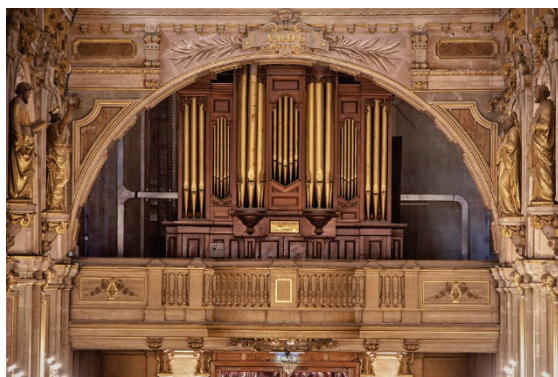




*“Place d’Armes”* [ca. 1860-1870], photo by Eugène Maunoury, courtesy Bibliothèque nationale de France. The image shows part of Santiago de Chile’s Plaza de Armas, with the Metropolitan Cathedral in the background.



A recent view of the main façade of the Metropolitan Cathedral of Santiago [2022]. Author’s photo



Flight & Son organ [2022]. Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile website, at <https://catedraldesantiago.cl/organos.php>. Consulted April 19, 2023.

Rafael Valdivieso,  
Archbishop of Santiago de  
Chile, image author and  
date unknown, Biblioteca  
Nacional de Chile. Public  
domain.



José Bernardo Alzedo [1862],  
colorized photo from the  
Album of Isidora Zegers,  
Colección Andrés Bello,  
Universidad de Chile. Public  
domain. Alzedo was Master  
of the Chapel of the  
Metropolitan Cathedral of  
Santiago between 1846 and  
1864.

José María de Sessé y Prieto,  
engraving from *La Ilustración  
Española y Americana*, Año  
XX, No. XVI, Madrid, April 30,  
1876, p. 293. Biblioteca  
Virtual Miguel de Cervantes.  
Public domain. Sessé was  
Chargé d'Affaires for the  
Republic of Chile in Madrid  
from 1840 to 1845 and from  
1847 to 1853.



Y para que conste y efectuar que convenga  
doy el presente que firmo en Madrid a 27 de  
Enero de 1852. Hilarion Eslava

Autographed signature of Hilarión Eslava included with the receipt for the payment made for music scores delivered to the Metropolitan Cathedral of Santiago in 1852. Archivo histórico del Cabildo Eclesiástico, courtesy Cabildo Catedral de Santiago and Carmen Pizarro.



The author's wife, Rebecca Rufin during the process of digital copying of music scores at the archives of the Metropolitan Cathedral of Santiago [2022]. Author's photo

François-Auguste Gevaert [ca. 1865], Imp. Becquet, Paris. Bibliothèque nationale de France. Public domain. Gevaert was the autor in 1852 of a controversial report on the state of Spanish music, published in Belgium.



François-Joseph Fétis [1841], lithograph by Charles Bagniet, Bibliothèque nationale de France. Public domain. Fétis, was a musicologist and Master of the Belgian Royal Chapel and Director of the Brussels Conservatory. He was a loyal friend and collaborator of Eslava in his research on early Spanish music.

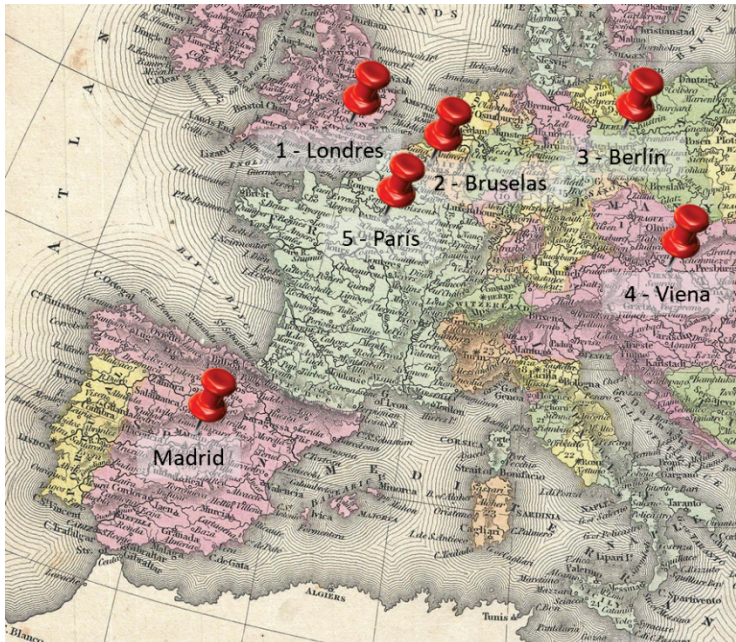
Jesús de Monasterio [1852], lithograph by J. Schubert, Bibliothèque nationale de France. Eslava and Monasterio, the great Spanish violinist, were united by bonds of deep friendship and mutual admiration







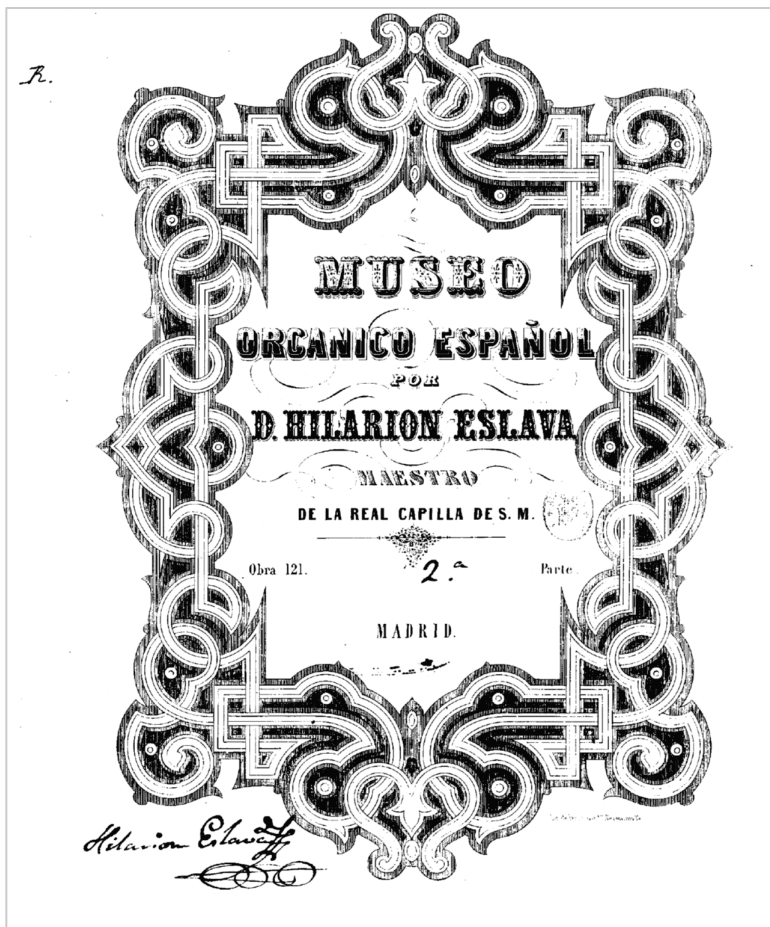
Cover of Volume I of the *Lira Sacro-Hispana* [1852-1860].  
Biblioteca Nacional de España. Public domain.



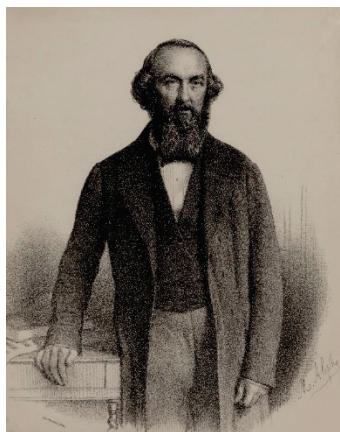
Hilarión Eslava's 1852 foreign tour itinerary. (Map: Mitchell Sr., Samuel A., *A New Universal Atlas Containing Maps of the various Empires, Kingdoms, States and Republics of The World*, Philadelphia, U.S.A. [1850])



Joseph Fischhoff, lithograph by Andreas Staub [1835], Österreichische Nationalbibliothek. Public domain. Fischhoff, noted Austrian pianist, composer and musicologist had been since 1833 a professor at the Vienna Conservatory, where Eslava met him during his European tour.



Cover of the *Museo Orgánico Español* (Part 2) by Hilarión Eslava, autographed by its author [ca. 1864]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Adrien de La Fage, undated engraving by Marie-Alexandre Alophe, Bibliothèque nationale de France. Public domain. La Fage was an eminent French musicologist and hispanist and, along with Fétis, a collaborator and personal friend of Eslava's.





## IX. MASTER OF MASTERS

"To learn, it is *good* to study, *better* to listen, and  
*very good* to teach."

(Hilarión Eslava in his *Escuela de Composición*,  
*Tratado 1º: De la Armonía*, 1861)

### Revolution and more of the same: Spain between 1851 and 1863

At the same time Eslava was busy putting together the order for Santiago de Chile in 1851, Spain was entering a political biennium headed by moderate technocrats, with the lawyer and politician Juan Bravo Murillo (1803-1873) at the helm. During this brief period of relative stability, the national debt was restructured, and important public works were launched, such as railroads, canals and aqueducts, and port facilities were improved. It did not last. A failed attempt at constitutional reform at the end of 1852 put an end to the relative tranquility, giving way to a new period of instability characterized by frequent changes of government, intrigues and internecine power struggles, political interference by the Crown, and by major financial scandals that invariably entangled notable members of the Spanish ruling class. Added to this was a growing popular unrest fueled by poverty, unemployment and an increasing radicalization that was now directed, not merely against the elected political rulers, but against the Crown as an institution. The classic Spanish formula of the *pronunciamiento* (local military uprising) became again the norm, this time led by characters such as General Leopoldo O'Donnell y Jorís (1809-1867), leader of the so-called "Vicalvarada" of 1854, a confused military rebellion initiated in the Madrid town of Vicálvaro that served as a catalyst for additional *pronunciamientos* and revolts throughout the country [23].

In Madrid, in the summer of 1854, the most radical elements went into open revolt, with barricades and violence in the streets and looting of houses and palaces of personalities considered emblematic of the political and financial power elites of the country. One of the most notorious victims of this violence was the (now disappeared) Palacio de las Rejas, Queen María Cristina's habitual residence. Her daughter, Queen Isabel, without political support and unable to control

the situation, was forced to agree to the solution proposed by the ad-hoc Junta constituted as the popular representative of the rebels: to call from his retirement a (surprisingly) rehabilitated Baldomero Espartero to form a government. Meanwhile, María Cristina, and her consort, Fernando Muñoz, Duke of Ríansares, now receiving death threats, were forced to go back into exile in France. Their assets were confiscated and, a few months later, the couple was investigated by a committee created by the *Cortes* (Parliament) that brought to light their blatant plundering of public patrimony and the extraordinary degree of corruption with which they had managed their business affairs until then. The damage that these revelations did to the public image of the Crown was irreparable [23][297].

Within days of Espartero's entry in Madrid, the barricades in Madrid started to be dismantled, the civilian pickets were gradually disarmed without incident and their members integrated into the National Militia. The revolution of 1854 generated only a small correction in the political course, leading to the so-called *Bienio Progresista*, two years during which the more liberal forces tried to reimpose (provisionally, at least) a regime akin to that set by the progressive constitution of 1837. A new Press Law was approved, and the Electoral Law was reformed. Although the latter extended suffrage to a higher proportion of the population, the continued imposition of a right to vote conditioned by certain minimum incomes still left nine out of ten Spaniards without access to the ballot box. An attempt was made to create a new progressive Constitution, the result of which, in 1856, was never approved. One of the most forceful actions of the *Bienio Progresista*, however, was the so-called Disentailment of Madoz, named after its proponent, the Minister of Finance Pascual Madoz e Ibáñez (1806-1870). This new disentailment was the culmination of the process initiated by Mendizábal in 1836, affecting not only many properties still in the hands of the Church and religious organizations, but also a large number of real estate holdings in the hands of municipalities and local institutions, including nonprofit charitable and public instruction associations. The effect, though not immediate, was enormous: the assets auctioned and sold added up to twice the amount collected during Mendizábal's disentailment. As a consequence of these perceived hostile

actions by the Spanish government, the Holy See suspended its diplomatic relations with Spain.

The *Bienio Progresista* came to an end in August 1856 in the midst of new public disturbances and instability, and the resignation of Espartero. Ironically, it was the former General O'Donnell that took charge of the government then. This was the same political figure who, with his "Vicalvarada", had precipitated the *Bienio's* short-lived progressive experiment. The country returned to the more moderate Constitution of 1845, though maintaining a few of the newer progressive policies, including, unsurprisingly, the disentailment laws. O'Donnell's government lasted only three months. It was followed by an even more conservative government led by Narváez, which, during the year that it lasted, hastened to curtail civil liberties (especially the Press Law), suspend the disentailments and return to the Concordat of 1851. A significant achievement, however, was the approval in September 1857 of a new Law of Public Instruction, the so-called *Ley Moyano*<sup>220</sup>, a project that, ironically, was initiated in 1855 during the *Bienio Progresista* and that would remain in force for over a century, until 1970.

In June 1858, O'Donnell returned to the Presidency of the Council of Ministers (head of government), this time at the leader of a centrist political grouping under the name of *Unión Liberal*. This government was to become the longest lasting of the reign of Isabel II, remaining in power until January 1863. Its domestic policy was mainly oriented towards the economic development of the country, adopting with pragmatism and a certain degree of moderation the most important changes introduced during the *Bienio Progresista*, including a return to the disentailments, which continued until the signing of a new agreement with the Holy See and the promulgation in 1860 of a new law regulating them. On the other hand, corruption and influence peddling grew again

---

<sup>220</sup> This legislation was promoted by the Minister of Development during the Progressive Biennium, Claudio Moyano y Samaniego (1809-1890). The *Ley Moyano* made primary education, from 6 to 9 years of age, compulsory and (in theory) free for families who could not afford schooling. It also regulated secondary education and higher (university) learning, including music studies.

during this period, facilitated by the resumed disentailment process and a gradual economic recovery [23].

One of the strategies O'Donnell employed to promote the image of a nation united in its progress — and thereby distract Spaniards from an irreversibly fractured political and economic reality — was the adoption of an imperialist foreign policy aligned with a renewed campaign of colonial expansion led by the great European powers of the time, principally Great Britain, France and Russia. These actions allowed O'Donnell to strengthen his personal control and that of the Liberal Union on the government, and to forestall the threats of military conspiracies, keeping the generals engaged in the political process and granting honors and aristocratic titles at the conclusion of these colonial adventures. Another goal was the recreation of the notion of an imperial and relevant Spain within the community of nations, but after decades of decadence, Spain never rose beyond the background, and these actions ultimately brought neither prestige nor economic benefits. The most notorious examples of this policy were the Moroccan War or War of Africa (1859-1860), the temporary reincorporation as a Spanish dominion of Santo Domingo (today the Dominican Republic, 1861-1865), the military expedition to Mexico (1861-1862), the Pacific War (1863-1866), and the French-Spanish campaign in Cochinchina (Southeast Asia, 1857-1863) [23].

Of all these, the most significant conflict was the War of Africa. It began as a punitive military action launched by Spain in October 1859 against the Sultanate of Morocco and concluded with a decisive defeat of the Sultan's troops in March 1860. In the declaration of war presented to the *Cortes*, O'Donnell claimed that this action was a justified reprisal for the attacks carried out by local Rif tribesmen against the fortifications protecting the Spanish enclave of Ceuta, on the north coast of Africa, in violation of agreements previously signed by Spain and the Sultanate of Morocco. The War of Africa was the only one among the colonial interventions cited earlier that provided some, albeit meager, territorial benefits for Spain. Its greatest achievement, however, was the almost unanimous level of popular enthusiasm that this cause generated among Spaniards. Even Eslava himself was swept up in the patriotic mood, composing in 1860 a cantata



entitled *La Guerra de África* (CPE-340) to a poem by Ventura de la Vega replete with jingoism and xenophobia. The work was premiered in April of that year for the benefit of the wounded "in that glorious campaign".

Although Spain did gain with this victory territorial guarantees and some reparations from the Moroccan Sultanate, the War of Africa resulted in the loss of 8,000 to 10,000 lives, 4,000 of them on the Spanish side, almost three-quarters of which were not battle casualties, but instead victims of disease, mainly cholera. Some 5,000 Spanish soldiers were wounded in the conflict, the total number of killed and wounded therefore surpassing 20 percent of the size of the expeditionary force of 43,000 men [298]. General Juan Prim y Prats (1814-1870), a brilliant military officer and, with no less talent, a future unscrupulous politician and conspirator, owed his early fame to this conflict, allowing him to create a myth around his persona that would later grant him a disproportionate amount of influence in important events of Spanish political life.

The Bourbons' dynastic continuity in Spain became assured in 1857 when Isabel II gave birth to her first son. The future King Alfonso XII (1857-1885) became the new Crown heir and Prince of Asturias (his older sister Isabel lost the title of Princess of Asturias, as male descendants remained first in line to the throne). Rumors circulated around the Court — and persist to this day — that Alfonso was not really the natural-born son of the King consort, Francisco de Asís de Borbón, but of one of the Queen's lovers, the lieutenant of the Corps of Engineers, Enrique Puigmoltó y Mayans (1827-1900). Regardless, publicly, Alfonso was, from the beginning, recognized as the legitimate son of Isabel II and her husband [23][213]. To celebrate this important event, Hilarión Eslava composed a new *Te Deum* for four voices and orchestra (CPE-436), published a few years later by his nephew Bonifacio.

Carlism made its presence felt again in 1860 — this time in a short-lived but significant way for the movement. An uprising in April of that year promoted by Carlos Luis de

Borbón, Count of Montemolín<sup>221</sup> and supported by the Captain General (Military Governor) of the Balearic Islands, ended in a bloodless and resounding failure. Carlos Luis was captured and was forced to abdicate his claim to the Spanish throne. He died a few months later in exile in Trieste, then part of the Austrian Empire (today in Italy). His brother Juan de Borbón y Braganza (1822-1887) assumed the rights of the Carlist dynasty but ended up recognizing the legitimacy of Isabel II in 1862, which led to a split within Carlism, though not its end.

### Eslava and the renewal of musical education at the Conservatory of Madrid

Until well into the 19<sup>th</sup> century, under other than exceptional circumstances, a musical education in Spain could only be acquired at religious institutions, the main purpose of which was to develop singers and instrumentalists for divine worship<sup>222</sup>. Musical training often had a guild-like character, in which the most promising apprentices learned individually or in small groups under the tutelage of a master. Except in very isolated cases, such as the University of Salamanca, where music had been treated as an academic discipline as early as the 13<sup>th</sup> century<sup>223</sup>, there were no set teaching methods, nor a homogeneous level of training, nor any qualification standards. To advance, the most exceptional artists and composers had as their only career path the ecclesiastical route, or at least employment in the service of the Church. The most prestigious, best paid position that a musician could aspire to in Spain was that of Master of the Chapel at a major Cathedral, a position that, however, required entering the priesthood [300].

---

<sup>221</sup> It will be recalled that, in 1846, Carlos Luis de Borbón had been considered among the potential pretenders to the hand of Isabel II, but his candidacy did not advance due to his insistence on a role of greater prominence than that of simple king consort and the staunch opposition of the Spanish liberals (Chapter VII).

<sup>222</sup> For wealthy families, a career abroad (often in Paris) was another option, which very few could afford.

<sup>223</sup> The modest Chair of Music at the University of Salamanca, eventually the only one of its kind in Spain, was shut down in 1793, however [299].

This had been the prevailing model in medieval and Renaissance Europe until the coming of the Reformation movement in the 16<sup>th</sup> century. The Reformation forced a first and profound rethinking of the role of music inside and outside of worship in the countries where this movement flourished — Spain obviously remaining on the sidelines. From the 17<sup>th</sup> century onwards, the vainglory and ostentation that characterized the aristocracy and the high bourgeoisie of the “Enlightened Despotism” — social strata in which music served as a prominent means of entertainment and prestige — favored the development of a new model of secular and purely social music. Political and religious changes, the operatic phenomenon, and the growth of an educated and relatively prosperous middle class in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries lent an even greater impetus to that trend. To support this evolution, it became necessary to further the training of professional musicians beyond the confines of churches and monasteries. In Spain, these changes arrived much belatedly and only feebly at first.

The first music conservatories — institutions where one could acquire a musical education in a vocational school regime and even attain a professional degree, were born as a small cluster of orphanages in the 16<sup>th</sup> century, in the Italian city of Naples<sup>224</sup>. Important composers of the Neapolitan School, such as Alessandro Scarlatti<sup>225</sup> (1660-1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Paisiello (1740-1816), and Domenico Cimarosa (1749-1801) received their musical education in these institutions. It is not surprising, therefore, that Naples was considered in the 18<sup>th</sup> century to be the musical epicenter of Europe and, along with Milan, the cradle of modern opera, leading a French traveler to exclaim in 1739, after his first attendance at a lyric production in the

---

<sup>224</sup> They were called “conservatories” because they “conserved” or protected the orphans they sheltered, providing them with a free education. Over time, these centers opened their doors to paying students and began to hire a select and qualified faculty.

<sup>225</sup> Father of the also well-known Neapolitan composer Domenico Scarlatti (1685-1757), musician for many years in the service of the Spanish Crown, and ancestor of the Spanish composer Dionisio Scarlatti (Chap. VII).

newly inaugurated (1737) Teatro di San Carlo in Naples [301]-

*"Naples est la capital du monde musicien; c'est des séminaires nombreux où l'élève la jeunesse en cet art que sont sortis la plupart des fameux compositeurs (...)"*<sup>226</sup>

Ironically, King Carlos III (1716-1788), King of Spain since 1759 and previously King of Naples (1734-1759), despite his well-known interest in the arts, did little of note to promote the art of music or its teaching in Spain. The task of creating a first conservatory in the country was to fall decades later on the shoulders of his great-granddaughter, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. In the rest of Europe, conservatories as centers of musical instruction began to appear at the end of the 18<sup>th</sup> century, proliferating thereafter throughout the continent and beyond: Stockholm (1771), Paris (1795), Bologna (1804), Milan (1807), Warsaw (1810), Florence and Prague (1811), Brussels (1813), Vienna (1817), London (1822), The Hague (1826), Liège (1827), Lisbon (1836), Leipzig (1843), Rio de Janeiro (1847), Berlin, Cologne and Dresden (1850), Boston (1853), Amsterdam and St. Petersburg (1862) and Moscow (1866). These purely secular institutions offered studies in disciplines such as instrumental and vocal techniques, solfège, composition and harmony and music theory, many conferring their students degrees equivalent to university diplomas.

The first conservatory in Spain, the Royal Conservatory of Music and Declamation of [or named after] María Cristina<sup>227</sup>, opened its doors in Madrid in 1831 with the support of the government and under the patronage of the Queen and honorary partner protectors or "*adictos de honor*", among whom were the cream of the aristocracy, and other honorary positions granted to renowned personalities. Located in a building that no longer exists today in the old Plaza de los Mostenses in the center of the city, the newly created

---

<sup>226</sup> "Naples is the capital of the musical world; it is in the numerous seminaries [*sic*] where the youth are educated in this art that most of the famous composers have come from, ..." (*Author's translation*).

<sup>227</sup> The current name of the institution, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, was adopted in 1963.

Conservatory was inspired by its Paris counterpart, then led by Luigi Cherubini. Like the model it was intended to emulate, the Conservatory was conceived primarily to meet the artistic needs of Italian opera productions in the country. Its direction was assigned to the Italian tenor Francesco Piermarini (ca. 1790-1860), likely at the insistence of María Cristina. This first staff included Ramón Carnicer as professor of composition<sup>228</sup>, Pedro Albéniz as piano instructor and Baltasar Saldoni, in charge of solfège<sup>229</sup>. Gioachino Rossini — given a lavish tribute at the newly created institution in 1831 during one of his visits to Madrid — was named *Maestro de Honor* [302][303].

Conservatory students could be boarders or day students only, subsidized or fee-paying (with fees of up to 4,800 reales per year) and, for the first time in an institution of higher learning in Spain, women were admitted. The women's section had its own director, Clelia Piermarini, Francesco's wife. To be admitted, in addition to a demonstrated musical talent, students had to provide documentation certifying their good moral character. Upon graduation, students received the title of professor-alumnus/-a of the Royal Conservatory. The annual budget of the Conservatory at its founding was over 600,000 reales [283][303].

Despite the Conservatory's inclination in this early period towards Italian opera, the yearning for an opera in Spanish was not entirely forgotten, as evidenced by the fact that the highlight of the first concert given at the Conservatory, in March 1832, was the premiere of a melodrama in Spanish

---

<sup>228</sup> Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855) was a notable Catalan musician, composer and pedagogue. He composed several operas in Italian and was also the author of the music of the national anthem of Chile. He competed unsuccessfully for the Mastership at the Royal Chapel in 1830 along with Eslava. In addition to professor of composition at the Conservatory from 1831 to 1855, Carnicer assumed on several occasions the post of interim Director. Among his disciples were Francisco Barbieri and Joaquín Gaztambide. His tenure at the Conservatory was criticized for what was considered an overemphasis on Italian opera.

<sup>229</sup> For a complete list of the tenured faculty of this institution between its founding and 1874, see Appendix C.

with music by Albéniz, Carnicer, Piermarini and Saldoni<sup>230</sup>. It was also reflected in the following regulation (No. 15) in the *General Bases* of Piermarini's original regulations for the Conservatory [303]:

"The author of the music of a dramatic work in the Spanish language, which, having received the due approval of the Conservatory (after being voluntarily submitted by the author for its evaluation) succeeds in pleasing the public in one of the theaters of this city, shall be awarded the title of Honorary Master Composer of the Royal Spanish Conservatory and shall be entitled to the use of the uniform of such. If the drama were in Italian, he shall only be awarded the title."

The intentions, at least, were good, even if in practice they were not enough of an incentive to influence the interest and tastes of a public still experiencing full "philharmonic furor". It should be added that, apart from the above, no great efforts were made at the Conservatory to promote innovative educational techniques or vocal training in a language other than Italian.

During the first year, 24 boarding students, male and female, were admitted, a little more than half of them from Madrid and the rest from other parts of Spain, all under full scholarships. This first and ephemeral period of the Conservatory produced singers of great talent — more truly a credit to the students themselves than to the training they received at the institution — such as Cristina Villó, Pedro Unanue and Antonia Campos, artists who would later perform to great acclaim in Eslava's operas. For many other promising musicians, especially in instrumental music, the only path to success was, and would remain for many decades, to travel abroad.

---

<sup>230</sup> The title of this two-act melodrama was *Los enredos de un curioso* (loosely "The entanglements of a man of curiosity"), with libretto by Félix Enciso Castrillón (ca. 1760-ca. 1840), Professor of Spanish Literature at the Conservatory. Despite its good reception, many years would pass before lyric-dramatic works in the Spanish language were performed again publicly at this institution [283].

After the death of King Fernando VII, the outbreak of the first Carlist war and the entry into government in 1835 of the radical liberals led by Mendizábal threatened the survival of the Conservatory. Unable to maintain the large budget outlays required by this institution, the government introduced drastic cutbacks, reducing its endowment in 1835 to 205,000 reales, with no promise of a longer-term commitment. Boarding students were abruptly sent home. Those teachers who remained did so with a heavy pay cut or no salary at all. The Conservatory in effect ceased teaching between 1835 and 1838 [283][302].

In 1838, the possibility of a full reopening and reorganization of the institution was discussed again, but the economic situation continued to be extremely dire [304]. Piermarini was dismissed and Antonio Tenreiro-Montenegro y Caveda (1792-1855), second Count of Vigo, was appointed Vice-protector<sup>231</sup> of the center. From 1842 onwards, the Count of Vigo was followed by a long succession of politicians and interim heads, reflecting the royal favoritisms, the ever-shifting political winds blowing in Madrid, and the economic hardships that the Conservatory was required to endure. Forced to temporarily move during those years to the disentailed (and today non-existent) Convento de Vallecas on the calle de Alcalá, headquarters of Madrid's *Sociedad Lírico-Dramática y Literaria*, the Conservatory moved again in 1852 to the premises of the new Royal Theater, this time on a more permanent basis<sup>232</sup>. Fortunately, the situation gradually stabilized, and the staff and student body increased from 271 students enrolled in 1848 to 615 just two years later [283]. Even so, in 1850, the educational quality and prestige of the center were considered deficient overall, as observed by Gevaert and Fétis in their reports (see Chap. VIII) and, for

---

<sup>231</sup> The chief administrator of the Conservatory was so named because the Queen was considered the official 'Protector' of the institution. This post was at first set as honorary and unpaid.

<sup>232</sup> The Conservatory remained collocated with the Royal Theater until 1921, when the building had to be vacated due to its dilapidated state. The current site of the Royal Conservatory of Music of Madrid (since 1990, after several other relocations) is a large, remodeled 18<sup>th</sup> century former palace, opposite the Reina Sofia National Art Center (information taken from <https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>, page accessed May 26, 2023).

some time, by other local critics, spearheaded by Joaquín Espín y Guillén [181][302].

The quality and focus of the curricula at the Conservatory had also been an important concern for Hilarión Eslava, who insisted that for a true and effective development of music in Spain — from the creation of a national opera to the formation of a cadre of competent church music directors — the existence of a network of music public education centers led by the Madrid Conservatory was an absolute necessity. Evidence of this is the inclusion in 1847 in the proposal by the Eslava-led association *La España Musical* of a call for a more daring and generous official commitment to the Conservatory as an essential element for the creation and development of a Spanish national opera (Chap. VII).

Meanwhile, Eslava's attention in the early 1850s had turned to the *Lira Sacro-Hispana*, his trip to Europe, preparing the *Museo Orgánico Español*, and various other smaller projects such as the order for the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile. And all this, in addition to his usual and considerable duties at the Royal Chapel. Given the enormous workload, it is not surprising that his health began to suffer. The personnel file of Hilarión Eslava preserved in the Archivo General de Palacio [182] contains a request to the Queen dated October 10, 1854, in which Hilarión asks for a two-month leave of absence to travel to Navarra to "enjoy the native air" and recover from what today could be described as probable symptoms of stress, manifested in the form of severe digestive discomfort. The request was accompanied by a certificate signed by two physician-surgeons who attended the Royal Family. And yet, added later to the request, there is the following annotation:

"It was manifested to the *Mayordomía Mayor* [the Palace's Personnel office] that, as the Master of the Chapel was feeling more relieved of his ailment, the request did not require further consideration".

The request was cancelled. The reason for this change of plans may have been the unexpected appointment of Eslava as a Professor at the Conservatory less than three weeks later. Although this new circumstance would in no way have relieved the Maestro's burdens or stress — quite the opposite,



one might surmise — it may have on the other hand persuaded him that, healthy or not, it was not wise to leave the capital at a time when such an opportunity presented itself. For Eslava, teaching music was to become his greatest passion.

At the beginning of November 1854, Eslava joined the staff of the Conservatory on an interim basis as Assistant Professor of Composition, as an aide and substitute (as needed) for Ramón Carnicer. In this position, Hilarión also became a member of the Conservatory's faculty auxiliary board, taking over the post previously held by Pedro Albéniz. It is likely that this appointment was at the initiative of Carnicer himself, who at the time was in poor health. Ramón Carnicer in fact died a few months later, in March 1855, only a few days after the death of his wife [1][302]. The news of Eslava's appointment to the Conservatory was reported in the Madrid press in December of 1854 [305].

With the arrival of the *Bieno Progresista* in 1854, the Conservatory underwent a new change of leadership, with the appointment as Vice-protector in March 1855 of the liberal politician and literary figure Juan Florán Velaz de Medrano y Pastorís (1801-1862), Marqués de Tabuérniga. However, the new Vice-protector lasted barely eight months, being replaced from November 1855 to October 1856 by another politician, the veteran (78 years old) Joaquín María de Ferrer y Cafranga (1777-1861). When the latter resigned for health reasons, he was replaced by the literary figure Ventura de la Vega, who was to remain in this post until 1865. During the brief interregnum that preceded the arrival of Ventura de la Vega, it was Eslava who temporarily took over the direction of the Conservatory. In November 1855, in recognition of the merit and extraordinary services rendered as Assistant Professor, Hilarión Eslava was promoted to full Professor of Composition, with an annual salary of 14,000 reales de vellón [1].

The changes in the organization of the Conservatory and Eslava's rise to a position of significant responsibility created some friction with Baltasar Saldoni, who might have perhaps cherished the hope of taking over Carnicer's position on account of his seniority — after all, Saldoni had been on the

staff of the institution since its founding in 1831. Saldoni threatened to resign; first, from the faculty auxiliary board and, in 1856, from the Conservatory itself, but he ultimately remained with the institution until its restructuring in 1868, briefly attaining the position of temporary Director that same year [302]. Despite all the unpleasantness, the relationship between Eslava and Saldoni, who always enjoyed the universal and sincere appreciation of his colleagues, seems to have been at the very least cordial, as demonstrated by Saldoni's influential participation in practically all the initiatives subsequently led by Eslava and the reverent treatment that Eslava's entry received in Saldoni's *Dictionary* [113].

At the end of 1854, the board of the Conservatory had begun to address the establishment of new regulations, in compliance with a Royal Order issued the prior month of October. A first version of the new regulations finally received royal approval in March 1857, with the sponsorship of the Minister of the Interior, Cándido Nocedal y Rodríguez de la Flor (1821-1855) [306]. The definitive version, however, was the one approved on December 14, 1857, by the Minister of Public Works, Pedro Salaverría y Charitu (1821-1896) [307], after the new law of public instruction, the *Ley Moyano*, was put into effect in September 1857. Article 58 of the new law classified the career of Music as part of the higher studies of Fine Arts and succinctly described the subjects required for the degree of *Maestro compositor de música*, adding an explicit reference to the regulations of the Madrid Conservatory, which "will determine everything related to the teaching of vocal and instrumental Music and Declamation" [308]. The institution was renamed the Royal Conservatory of Music and Declamation, leaving out the name of the then-discredited Queen Mother. The administration and budgets were from then on under the responsibility of the Ministry of Public Works, whose purview also included Education.

The new regulations created two staff positions of Professor of Composition with a basic salary of 16,000 reales. It also established the position of Director, replacing that of Vice-Protector, with a salary of 30,000 reales, assisted by an advisory board made up of certain professors of the Conservatory, including the two Professors of Composition.

Honorary posts were also created, as had been contemplated in the 1831 regulations (although with more restrictions), to reward personalities deemed of extraordinary importance in the world of music, but the composition of opera in Spanish as a specific incentive disappeared. And as a novelty, the female professors of the Conservatory were authorized to teach piano, harp and solfège, although surprisingly, singing and declamation classes, which were attended by numerous female students of the Conservatory, remained out of bounds to them [307][309].

The degrees offered by the Conservatory were divided into two levels: The so-called Application studies, leading to the diploma of Professor in the specialty studied, with a minimum duration of six years, and Advanced studies, leading to the diploma of “Maestro Compositor,” as contemplated by the *Ley Moyano*, with a minimum duration of eight years. The Application studies included the specialties of String and Wind Instruments, Piano, Organ, Singing, and Declamation [309].

After this reorganization, Ventura de la Vega remained in charge as Director. Unlike most of his predecessors, Ventura de la Vega was a professional of established fame and influence in the world of culture, which granted the Royal Conservatory at least a more politically visible and therefore less vulnerable position. From April 1857, Hilarión Eslava began to share the post of Professor of Counterpoint, Fugue and Composition with Emilio Arrieta, a fellow Navarrese countryman and future neighbor of his at calle de San Quintín. Nevertheless, the relationship between the two professors had its moments of tension, especially with the imposition of a drastic reorganization that the Conservatory was to undergo a decade later. Other members of the Conservatory staff at that time included Francisco de Asís Gil and Rafael Hernando (Harmony), Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Ángel Inzenga (†1860, father of José Inzenga) and Mariano Martín (Voice), Joaquín Espín y Guillén (Solfège), José Miró and Manuel Mendizábal (Piano) and Jesús de Monasterio (Violin) [310].

With Ventura de la Vega, Eslava maintained an apparently respectful and productive relationship, as evidenced by the

publication in January 1861 with the former's approval of a set of *Instructions for the proper execution of the educational role for the functioning and discipline of the Royal Conservatory of Music and Declamation*, in which Eslava's hand is obvious. These instructions formalized the adoption at the Conservatory of Eslava's *Método de Solfeo* as the basic textbook for teaching basic solfège and the suggested, but non-exclusive use of his new treatises on harmony and composition [1][311]-[313].

An interesting and, to some extent, humorous anecdote that occurred shortly after Ventura de la Vega was appointed Director of the Conservatory is revealed by a short memorandum from Eslava to his new boss, concerning malicious rumors about Hilarión's alleged ambition to seize the reins of the Conservatory. The letter, which was preserved among Ventura de la Vega's private correspondence, reads as follows [313]:

"Sr. D. Ventura de la Vega.

My very dear Chief: I have just learned that in some circles that you associate with, it has been said that I have addressed a petition to the Ministry of Development, requesting to take over the direction of the Conservatory. I, who have received from you only the utmost consideration and deference, and which I know how to duly appreciate, believe it is my duty to let you know that it is *absolutely false* that I have addressed that petition or any other such request to the Ministry, nor will I ever do anything the least like it.

I therefore authorize you to make whatever use you like of this statement, and you may be sure that your kind attention will always be reciprocated by your most affectionate friend. Respectfully,

*Hilarión Eslava* (initialed).

Dated today, Dec. 10, 1857."

Another important figure at the Conservatory with whom Hilarión forged close professional and friendship ties was the composer Rafael Hernando, a former student of that institution, its Secretary since 1852, and also Professor of

Harmony from 1857<sup>233</sup>. In Hernando, Eslava would always have a faithful ally and collaborator [1].

In addition to his responsibilities as Professor of Composition and acting Vice-director, the *Instructions* or regulations of the Conservatory of 1861 assigned Eslava the function of Inspector of Studies. The main responsibility of the Inspector of Studies was to ensure compliance with the *Instructions*, visiting classes and witnessing lessons, a task that Hilarión also assiduously fulfilled [1][311][313]. However, one can imagine that this may have been a source of anxiety among his colleagues, especially knowing Hilarión's rather brusque and outspoken personality.

A particularly important contribution of Eslava to the Conservatory was the creation of a class of organ performance studies, a discipline surprisingly not previously included in the institution's curriculum. The acquisition by the Conservatory of an "expressive organ"<sup>234</sup> had been proposed in 1839, years prior to Eslava's arrival, probably at the behest of Ramón Carnicer, who had worked as an organist in his youth. The organ, it seems, was purchased in France in 1840. In 1854, the board of the Conservatory decided to adopt Lemmens' treatise as a learning reference for the students, and that same year it approved the purchase of a new organ, perhaps to replace the earlier one [302]. Whether or not the new organ was in fact acquired, what is known is that the instrument that was in the Conservatory's possession in 1856 was deemed "quite imperfect" and was overdue for replacement [314].

Towards the end of the summer of 1856, frustrated by the evident lack of formal organ training at the Conservatory, Hilarión, with his usual drive, wrote a memorial to the then-Director, Joaquín María de Ferrer, advocating the establishment of a curriculum for this instrument. The memorial, which Eslava himself probably shared with the

---

<sup>233</sup> Rafael Hernando was the composer of the highly successful *Colegiales y soldados*, considered one of the first modern zarzuelas (Chap. VII).

<sup>234</sup> In this context, a then-modern organ with features that would have allowed for expressive playing, or equipped with a division that would have permitted controlling the instrument's volume.

periodicals *La Gaceta Musical* and *La Zarzuela*, recalled the importance of the organ in the liturgy of the Church and the lack of skill and education of many of the organists employed at that time. Displaying his forward thinking, he also spoke in his proposal of the need to create professional conservatories throughout Spain with the government's support. With respect to the Royal Conservatory of Music and Declamation in Madrid, Eslava proposed the acquisition of a new organ at a cost of no more than 60,000 reales and accepting the offer by one of the institution's existing staff (obviously referring to himself) to lead "(...) said class free of charge until such time as the necessary appropriations become available, and the new position may be filled through public *oposiciones*". In *La Zarzuela*, the report was accompanied by fervent words of support from the director of the publication, the historian and music critic Eduardo Vélaz de Medrano (1814-1865) [290][315][316].

In truth, Eslava had already been giving free organ lessons at the Conservatory practically since his official appointment as Professor of Composition. His proposal was finally approved with the new regulations of 1857 and confirmed with the *Instructions* of 1861. In charge of the new (and thenceforth paid) chair was initially Román Jimeno e Ibáñez (1800-1874), author of one of the organ methods adopted by the Conservatory along with Eslava's *Museo Orgánico* [290][311]. As for the instrument mentioned in his memoir, Eslava offered to advance funds from his own pocket and managed to convince his superiors to purchase it, at a final cost of 70,000 reales. It appears to have been a modern Merklin-Schütze organ designed by the Belgian manufacturer of the same name in collaboration with Eslava<sup>235</sup>. This valuable instrument was unfortunately lost in the fire of the Great Hall of the Conservatory in 1867 [290][292].

The respect Hilarión enjoyed in the world of organ building is also reflected in the trust placed in him for the ambitious project to replace the two organs in the Cathedral of Murcia that had been lost in a fire in February 1854. For this purpose, the bishop of the diocese of Murcia and Cartagena,

---

<sup>235</sup> The choice of this manufacturer may have been based on Eslava's favorable experience with Merklin-Schütze in Murcia, described next.

Mariano Barrio Fernández, immediately contacted Eslava to coordinate and advise him on the project. Although the French firm of Cavaillé-Coll had been initially considered for the acquisition of the organ, at Eslava's suggestion, the order was ultimately placed with its equally prestigious Belgian competitor J. Merklin-Schütze et Cie. Bishop Barrio had the builder, Joseph Merklin, travel to Spain and work with Eslava on the design of the new instrument. The construction of this magnificent organ, one of the most imposing examples of Romantic-era organ building, began in 1855. It was solemnly inaugurated on July 17, 1857. Recently restored, this instrument can still be heard today [317]-[319].

For the inauguration, Hilarión composed a *Fantasia Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Dividida en Tres Pequeños Cuadros* (CPE-334), a work designed to enhance the most outstanding features of the organ<sup>236</sup>. In the conclusion of his final report to the bishop of Murcia, Eslava stated [320]:

"Let me finally, Your Excellency, express my absolute satisfaction with the grandiose ensemble that this organ really is; not only an instrument, but an admirable machine comprised of numerous instruments that play under the hands of a single performer. The richness and variety of effects to which it lends itself is almost inexhaustible. The elegance, refinement, delicate workmanship and good taste of its façades, especially the main one, make it one of the most precious ornaments of this holy church."

For Eslava, this was obviously a moment of great and justified pride. Although on a smaller scale, this set of circumstances would be repeated in 1864 with the acquisition of a new organ for the Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid, replacing, as in the case of Murcia, an earlier one lost to fire. In this case, the organ was designed by the Spanish (Rioja) organ builder Pedro Roqués (1813-1883), with the advice of Eslava, who made sure that this instrument was endowed with the most recent advances in European organ building,

---

<sup>236</sup> This work was added by Eslava to the second part of his *Museo Orgánico Español*. Its premiere in Murcia was assigned to the pianist and organist — and Eslava's student at the Conservatory — (Juan) Ambrosio de Arriola Jauregui (1833-1863).

reflecting also the Iberian *organería* tradition. Though substantially modified, this organ still survives today [292]. A similar story happened with the organ on the Epistle side of the Cathedral of Cádiz, originally designed by the organ builder Antonio Otín Calvete "el menor" (†1868) and finished by Pedro Roqués in 1870, at the suggestion, and with the advice of Eslava [38]. This organ is also still in use.

As a final note on Eslava's activity at the Conservatory during these years, it is worth noting the enthusiasm and the extraordinary level of dedication that the Maestro shared with his students. In addition to his activities related to composition and organ, Eslava frequently and actively participated in recitals and examination juries, composing beautiful salon pieces for such activities, including solo works for flute, trombone, clarinet, bassoon and double bass [321]. For many years, having been a "disciple of Hilarión Eslava" was considered one of the most prestigious credentials a musician could have in Spain, as demonstrated by the frequent citations to that effect in the biographies found in Saldoni's *Dictionary* [113]. Among his best known Conservatory students were the pianist José de Aranguren y de Añivarro (1821-1902); José Barrera y Gómez (1844-1922), composer and Master of the Chapel in Burgos; Antonio Cordero Fernández (1823-1882), tenor and singing teacher; José María Esperanza y Sola (1834-1905), music critic; the violinist and composer Manuel Fernández Caballero (1825-1906); the tenor Julián Gayarre Garjón (184-1890); Joaquín Gaztambide y Garbayo (1822-1870), composer of zarzuelas; Felipe Gorriti y Osambela (1839-1896), composer; Pablo Hernández Salces (1834-1910), composer and organist of the Royal Basilica of Atocha; Buenaventura Íñiguez Tellechea (1840-1902), organist of the Cathedral of Sevilla; Ciriaco Jiménez Ugalde (1828-1893), organist, composer and Master of the Chapel at the Catedral Primada de Toledo; Remigio Ozcoz y Calahorra (1833-1898), composer and Master of the Chapel at Manila's Cathedral in the Philippines; Antonio Peña y Goñi (1846-1896), composer, musicologist and music critic; José Pinilla y Pascual (1837-1902), composer and music professor; Hilario Prádanos Negro (1828-1889), composer and Master of the Chapel in León and at the Basílica del Pilar in Zaragoza; Emilio Serrano Ruiz (1850-1939) and Dámaso Zabalza y Olaso (1835-1894), both pianists and composers;



and Valentín María de Zubiaurre Urionabarrenechea (1837-1914), composer and Master of the Royal Chapel after Eslava.

Eslava, editor and musical critic: The *Gaceta Musical de Madrid* (1855-1856)

It is difficult to imagine in these years a Hilarión Eslava capable of undertaking yet another project, on top of the plethora of activities at the Royal Chapel and at the Conservatory, as well as his research and ongoing publication of two major works (the *Lira* and the *Museo Orgánico*). And yet, in 1855 Hilarión decided to launch a periodical, with himself as Director and Chief editor, the *Gaceta Musical de Madrid*. The first step was to form a new musical association under the name of *El Orfeo Español*, whose stated purpose was "to work as hard as possible for the progress of the art, and to improve the lives of the artists, removing as many obstacles as possible to this objective", the two principal elements of these objectives being the publication of the *Gaceta* and using the influence of its members "as far as it can go" [322]. Specifically, *El Orfeo Español* assumed the tasks of submitting proposals to the government aimed at improving musical education in Spain (especially beyond Madrid) and supporting the regeneration of zarzuela and the creation of an authentic national opera, music genres that the majority of *El Orfeo* members considered related, but not necessarily coincident.

Like its predecessor, *La España Musical* (1847-1848), the new *Orfeo Español* featured among its subscribers mainly composers and professional musicians residing in the capital, led by Eslava. Although no list of its members was published at the time of its creation, from their participation as contributors to the *Gaceta Musical*, *El Orfeo* probably included contemporary musical personalities such as Francisco de Asís Gil, Antonio Romero, José Inzenga, Mariano Soriano Fuertes, Juan María Guelbenzu, Francisco Frontera de Valldemosa, Baltasar Saldoni, Florencio Lahoz, Ignacio Ovejero and the pianist and composer Martín Sánchez Allú (1823-1858) [323].

The *Gaceta Musical de Madrid* was published weekly, appearing every Sunday starting February 4, 1855. 48 issues were published in 1855, and 52 in 1856, the year in which

publication ceased. The *Gaceta* was originally produced at the print shop of Antonio Andrés Babi and, from issue 27 of its Year II (beginning with the July 6, 1856 issue), by the printer P. (Pedro) Montero, both located in Madrid. Despite its short life, the *Gaceta*, with its valuable historiographic, musicological, pedagogical and even intensely polemical content, set many precedents and was to serve as a model for later publications in the musical field in Spain until the end of the century [324]. That said, one must also acknowledge the influence exerted on this publication by the journal published during the previous decade by Joaquín Espín y Guillén, *La Iberia Musical* (1842-1846), some of whose features in terms of organization and content were reflected in the *Gaceta* [181]. Fortunately, all issues of the *Gaceta* have been preserved to this day and can be downloaded in digital format from the website of the Biblioteca Nacional de España.<sup>237</sup>

The magazine's (usually) eight pages included articles of a critical, philosophical or doctrinal nature on topics such as zarzuela or sacred music, the history of music (often on early Spanish music), with frequent contributions by François-Joseph Fétis and Adrien de la Fage, as well as essays on music theory and chronicles of musical events or events related to the lyric genre in Spain and abroad. Eslava's own contributions focused mainly on matters of culture and the history of Spanish music and its most notable figures, themes closely related to his work for the *Lira Sacro-Hispana*. The journal also included editorial opinions, both their own and those of others, and, as will be seen below, did not shy away from engaging in bitter and heated debates when its editors deemed it necessary. The last page of each issue was devoted to advertisements of printed musical works for sale in the Madrid shop of Martín Salazar (supplier to Her Majesty) and, from mid-1856 onwards, a little more discreetly, more affordable scores for sale at the shop of Antonio Romero. Less frequently, the *Gaceta* rewarded its subscribers with music scores selected to match society's tastes, including salon music for voice and piano, solo piano, and short

---

<sup>237</sup> See <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/issn/1697-5766>. Link accessed June 28, 2023.

compositions of religious music, including one or possibly several pieces by Eslava<sup>238</sup> [323].

A particularly interesting contribution by Eslava to the *Gaceta* was a detailed essay on the subject of (concert / operatic) singing, published in five parts between June 24, 1855 and January 20, 1856. In this essay, Hilarión outlined his ideas on singing, its history and the (poor, in his opinion) state of the genre at that time in Spain, concluding with some recommendations that the Maestro considered essential for the betterment of the art. Giving away his Romantic affiliation, Eslava succinctly defined singing as a form of expression innate to the human being whose object is to "(...) express, in song, the diverse human passions, delighting the ear and at the same time moving one's heart". After reviewing the history of singing and voice instruction — a history focused, naturally, on Italy — he went on to speak of the fundamental qualities of a good singer, which he summarized as the infrequent combination of "a suitable innate ability and a well-cultivated talent". For Eslava, the success of singing as a theatrical genre required instruction by suitably qualified teachers, far removed from scripted formulas and devoted to their disciples; disciples subject to a broad, yet methodical education; and composers of original vocal music not 'enslaved' by the singers. The aim of singing instructors, according to Eslava, should be "to guide the disciple with respect to style and expression, but allowing them the necessary freedom to follow their own instinct and feeling", achieving what the Maestro called "the truth of singing", or "the expression that inspires the feeling of the lyrics", a feeling that "must always be identified and embodied in the word". Eslava concluded his essay with a clarion call for a holistic education of the singers, including the development of knowledge of history, reading, diction and "above all, that they cultivate relations with well-educated people, which contributes so much to ennoble the spirit and manners"; in

---

<sup>238</sup> Specifically mentioned is a *Tantum ergo* for three voices with organ accompaniment by Eslava (probably CPE-645). Also mentioned are a three-part *Salve* and a *motet to the Virgin*, both works by "M. E." (Miguel [Hilarion] Eslava?). No copies of these printed special editions have been found.

short, the acquisition of an intellectual culture beyond merely a musical one.

The activism announced by *El Orfeo Español* became manifest in the very first issue of the *Gaceta* [325]. Pages 3 and 4 featured a detailed "Exposition directed to Her Majesty by various music professionals in Madrid" on the state of the ecclesiastical Chapels of Music in Spain. Dated November 30, 1854, the proposal had been delivered the following January 23 (a few days before its publication in the *Gaceta*) by a representative of *El Orfeo* to the Minister of Grace and Justice<sup>239</sup>, at that time the progressive Joaquín Aguirre de la Peña (1805-1869). Its timing might have had to do with the hope for a positive reception prompted by the change of political winds at the start of the new *Bienio Progresista*. In brief, the initiative sought to solve the pressing problem that had been created — or rather, cemented — by the 1851 Concordat with the Vatican. The Concordat specified that in order to meet its liturgical music needs, every major church or Cathedral should have a Master of the Chapel, an organist, a contralto, a tenor and a sochantre, *all of them ordained priests*, forming with the choirboys the whole of its music staff<sup>240</sup>. The canonical ordination requirement made it extremely difficult to fill many of the positions with properly qualified musicians, creating unnecessarily prolonged vacancies. Added to this were the economic difficulties of the *cabildos*, whose income continued to be depleted by the effects of disentanglements, insufficient endowments, and poor local administration. *El Orfeo's* proposal, using the Royal Chapel of Music as a model, simply asked the government to decree that in the future, all positions for professional musicians in the Cathedral music chapels would be filled through rigorous public *oposiciones* open to both clerics *and laymen*, recognizing that, all other factors being equal, the former would be given preference. It also offered the example of France, where in addition to a prestigious Paris

---

<sup>239</sup> This Ministry managed matters pertaining to Church-State relations and administration of church subsidies.

<sup>240</sup> The formal basis being Article 17 of the Concordat and a subsequent agreement established by Royal Decree of May 16, 1852 [326]. Note that, at the time, the Spanish Catholic Church was heavily subsidized by the State.

Conservatory, an unnamed government-subsidized school of religious music had just been founded, though the proposal did not view the latter as a requirement<sup>241</sup>. The document was signed by 51 music professionals, a veritable *who's who* of the Madrid music scene, with Hilarión Eslava once again at the head.

The initiative was taken up once more two weeks later, in Issue 3 of the *Gaceta*, the charge this time led personally by Hilarión [328]. To the previously cited arguments, the new editorial article added the musical poverty that the reorganization contemplated in the Concordat (limiting the professional staff of a Chapel of Music to three singers, an organist and a maestro) meant in comparison with the means that Eslava, as Master of the Chapel, had had at his disposal in Sevilla and even in modest El Burgo de Osma. In making that point, he argued that—

"The cathedrals of Spain, so beautiful in general, so great, demand that the whole of the chapel of music match the grandeur and magnificence of the basilica. To expect the chapel of a cathedral to be like that of a nunnery or of a small parish church, is, in our opinion, absolute nonsense."

To help alleviate the situation, Eslava shrewdly proposed a gradual development of the chapels of music, making use of local talent trained in music schools created and sponsored by philanthropic associations or provincial governments and municipal authorities. In Eslava's proposal, the Royal Conservatory of Madrid was assigned the function of developing common curricula, initially focusing on the areas of solfège and voice. Aware of the enormous inequalities in access to education, Hilarión proposed that these small centers consisting of 18 or more students should train boys

---

<sup>241</sup> This was undoubtedly a reference to *L'École Niedermeyer*, founded in Paris in October 1853 by the Swiss-born musician and pedagogue Louis de Niedermeyer (1802-1861), with the material support of the government of Napoleon III. This school, which functioned until well into the 20<sup>th</sup> century (1914), was to have among its most illustrious students Gabriel Fauré (1845-1924) and Camille Saint-Saëns (1835-1921) [327]. It is evident that Spain would have done well to emulate its neighbor to the north.

and girls, giving preference to those students of lesser economic means. As for the teaching staff, the recommendation was that they should mainly be made up of the cathedral musicians themselves, as part of their contractual obligations with the town councils. As an incentive, Eslava suggested that when vacancies at the Conservatory opened up, preferential treatment should be given to those professionals from the outlying provinces who had committed to participating in this initiative. With the implementation of these ideas, Hilarión envisioned not only an improvement in the quality of religious worship, but also, and more fundamentally, building the foundations of a future system of musical education accessible to the majority of Spaniards, regardless of their origin or their means, for the benefit of the musical art, of the Church and of the nation. Firm in his purpose, Eslava was able to rally the enthusiastic support of *El Orfeo Español* and the leadership of the Conservatory, as well as that of philanthropic associations and local councils, to attempt to persuade the government.

However, the setbacks were not long in coming. In its May 6, 1855, issue, the *Gaceta Musical* announced that the original petition of *El Orfeo Español* to the Ministry of Grace and Justice regarding the opening of the *oposiciones* for church musician positions to laymen had been rejected [174]. In a bitter retort, Francisco de Asís Gil, the author of the article in the *Gaceta* announcing the official decision, complained about the disinterest shown by the government (on the other hand, somewhat understandable, however, given the circumstances the country was going through), but above all and with greater justification, he lambasted the indolence of the *cabildos*, which automatically viewed with suspicion any initiative that might be considered an outside imposition on them, a curtailment to their God-given authority, or to anything that might involve the slightest effort or expense. Gil briefly alluded in his article to Eslava's own proposal on musical education, giving the impression that it too had failed to advance. Not quite giving up, these proposals were supposedly also the object of a renewed petition by members of *El Orfeo*, this time to the *Cortes* (Parliament). Gil added with a mixture of irony and resignation that this was done "without ceasing in our purpose until we achieve our goals or persuade ourselves that it is pointless in this forsaken

country to hope for artistic progress" [174]. There is no record that this later appeal received any official consideration, but Eslava did not give up and over the years launched other similar, though less ambitious initiatives<sup>242</sup> [27][329].

Spanish opera was another subject of insistent attention by *El Orfeo Español* and the *Gaceta Musical*. The *Orfeo* had already had this matter in its sights since the association was created and many of its members had been leading protagonists in earlier stages of the debate<sup>243</sup>. The timing was also propitious. The period between 1850 and 1867 also turned out to be the period of greatest splendor for modern zarzuela, both in the quality and quantity of works premiered, with almost 500 titles and numerous performances held throughout Spain and its overseas territories [231]. There was, consequently, an avid interest (at least in the musical world) in the subject.

The *Gaceta's* first foray into this controversial matter took place with its February 25, 1855 issue — just as the debate on the organization of chapels of music was getting underway. It featured a recently submitted "exposition" by *El Orfeo* to the commission in charge of the management and administration of the Royal Theater in which the association advocated for the creation of a national opera and for the protection of Spanish artists and music professionals. The petition, signed on behalf of *El Orfeo* by its Director and its Secretary, Hilarión Eslava and José Inzenga, respectively, recalled the government's recent appointment of "a commission to propose the conditions that would allow the

---

<sup>242</sup> In this unending campaign, there were also small triumphs. For example, in Pamplona, Eslava's friend and former childhood choir mate at the Cathedral of Pamplona, Mariano García Zalba, assumed the post of Director of what was probably the first public music school in Spain. The Municipal School of Music of Pamplona, founded in 1856 at the initiative of the city council and fully subsidized by it starting in 1858, included in the first article of its statutes almost verbatim the fundamental ideas on the merits of musical education set forth by Eslava in his proposal published in the *Gaceta Musical* in March 1855. This school became the precursor of the current "Pablo Sarasate" Professional Conservatory of Music of Pamplona [330][331].

<sup>243</sup> See Chapter VII.

Royal Theater to support *Italian opera* in the future" (*italics added*) and used that reasoning to offer a number of specific suggestions for the benefit of *Spanish opera*. The recommendations included measures of an economic nature (season length, musicians' salaries, mechanisms for mediation with the company), but more significantly, they also called for the inclusion of at least two premieres of works by Spanish composers (preferably, but not necessarily, *in Spanish*) per season, as was required of the zarzuela theater (then the Teatro del Circo), and that any subsidies granted to the Royal Theater should be matched at the zarzuela theater [332]. The *Orfeo's* initiative was again ignored.

As an explanatory note, since 1851, the Teatro del Circo had become Madrid's major venue for the Spanish lyric genre. It became so rather by default, because the Royal Theater, which had been conceived partly in the hope of promoting the ideal of a Spanish national opera, kept its doors firmly shut to that aspiration from its very beginning. In fact, not a single Spanish opera was performed at the Royal Theater from its inauguration in 1850 until the 1871 premiere of Emilio Arrieta's opera *Marina* (actually a revised and augmented version of a zarzuela in two acts of the same title premiered at the Teatro del Circo in 1855), and very few other works by Spanish authors were subsequently included in its playbill until the venue's first closure in 1925<sup>244</sup> [231].

Meanwhile, given the relatively rosy outlook at the Teatro del Circo in the 1850s, the company proposed an expansion of the premises or the construction of a new theater on the same site. But it was finally the initiative of Francisco Salas,

---

<sup>244</sup> On this same subject, in March 1859, the government formed a special commission with the mandate to review and propose any changes to the Royal Theater's lease terms deemed necessary to keep it in operation, as its impresario at that time, the ex-military officer, landowner and politician Fernando Urries Bucarelli (1800-1873), had just declared bankruptcy. Eslava, along with Arrieta, Saldoni and other music notables were appointed to the commission. The commission's recommendations included Eslava's proposal to limit Italian opera programming to no more than 80 performances, opening up the venue to Spanish opera the rest of the season, with the additional obligation to premiere at least one Spanish opera per season [310]. None of these recommendations were adopted by the government.



Joaquín Gaztambide, Francisco Barbieri and the playwright and composer Luis de Olona y Gaeta (1823-1863), together with the financing of the banker and speculator Francisco José de las Rivas y Ubieta (1808-1882), which led in February 1856 to the birth of the Teatro de la Zarzuela, located on calle de Jovellanos in Madrid [132][333]. Construction of the new theater was followed with much interest by the editorial staff of the *Gaceta* throughout 1856. The Teatro de la Zarzuela or Teatro de Jovellanos hosted its first performance in October 1856, and despite many challenges, is still alive and well today in its role as the foremost venue of the Spanish lyric genre.

The stubborn response to the official neglect with which *El Orfeo*'s proposal on Spanish opera was met at the beginning of 1855, was the drafting a few months later of yet another memorandum, this time on behalf of a large group of professors of the Royal Conservatory and addressed to the *Cortes*. This latest initiative described itself as built upon the formidable efforts of *La España Musical* years earlier and on the resolute dialectical defense of Spanish opera published in 1849 in the newspaper *La España* by Eduardo Vélaz de Medrano [334]. The *Gaceta Musical* became the official communication medium for the petition signers [335]-[338]. One of their first steps was naming a delegated commission consisting of Hilarión Eslava, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Mariano Martín, Antonio Romero and the tenor and civil servant José (Fernández) Alzamora, for the purpose of drafting this new proposal<sup>245</sup>.

---

<sup>245</sup> Curiously, the minutes of the association's first meeting do not list Eslava among the attendees, noting that should Eslava not accept this nomination *in absentia*, he would be replaced by Baltasar Saldoni, as was ultimately the case. The minutes of the initial meeting of the delegated commission do not shed any light on why Eslava chose not to participate. Nor does Eslava's name appear as an attendee at subsequent meetings [337][338]. Nevertheless, the *Gaceta* faithfully continued to publish news and updates on this matter in an always highly favorable tone, so, presumably, it must have had at least the passive support of its Director. However, Hilarión Eslava does appear as one of the signatories in the document that was finally presented to the *Cortes*, along with more than 50 other names [339].

On September 30, the commission presented its report at a plenary session of the professors' association, which unanimously accepted it. On October 7, the text of the proposal to the *Cortes* was approved, citing the urgent need "for the establishment of the national grand opera" and calling for a parliamentary accord that would lead to (1) the creation of a Spanish opera under royal patronage, (2) the use of the Royal Theater for its advancement, and (3) the endowment of an annual subsidy for the financial support of this activity [338]. In reality, however, this represented nothing really new and had no greater chance of success than earlier attempts, despite the good reception that this petition received from the political class and the press of the time. The leadership changes at the Conservatory did not help, either (the Marqués de Tabuérniga, its Vice-protector, deputy to *Cortes* and visible head of the project in this body, departed in November), and neither did the constant Cabinet readjustments during Espartero's government. No news of this project or of its consideration in the *Cortes* have been found beyond November 1855; probably having died of apathy in the obscurity of the parliamentary theater commission.

#### The *Gaceta Musical* controversies: Mariano de Pillezo

It should be evident from what has already been said that the *Gaceta Musical* was not afraid to bring up contentious topics among its pages, though endeavoring always to act in accordance with the "high principles" outlined in the journal's opening prospectus, as interpreted (at times perhaps a little selectively) by its editors. In cultured publications of this era, such as the *Gaceta*, it was common practice to publish letters to the editor, especially from persons considered to be of certain prestige, containing praise, clarifications, or complaints. The editorial staff reserved the right to select and edit the letters, and to respond if, or to the extent deemed necessary. In the *Gaceta*, this sometimes gave rise to strong polemics spanning multiple issues, some of which Eslava himself became a reluctant party to [340].

The first major controversy the *Gaceta Musical* entered into was with Mariano de Pillezo Isla (ca. 1805-1862). Born into a distinguished family from Cantabria (northern Spain),

Prellezo was a well-known lawyer and civil servant; he was appointed Civil Governor of Almería, Prosecutor in the Royal Court at Zaragoza and Magistrate in Oviedo in 1843, later holding similar posts in Sevilla, Granada and Valencia. In 1858, he was appointed Magistrate of the Supreme Administrative Constitutional Court and from 1861 he served as Consul of Spain in Jerusalem, dying in Palestine barely a year after taking office. Although he did not receive any formal education as a musician, Prellezo was a scholar and music enthusiast. He was also, obviously, an influential man with powerful connections in the world of politics [341].

In 1851, Prellezo published the first part of his *[sic]* *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro*<sup>246</sup>, highlighting on the front matter of his treatise its dedication to the Queen and the King consort and listing, next to his name, all his official appointments to various courts and government institutions [342]. The second part of the *Curso* was advertised in 1852 as a treatise on melody, harmony, counterpoint and composition [343], but it was never published.

The first part of his *Curso* was divided by Prellezo into theoretical and practical sections, the former comprising 66 dense and often error-filled and rambling digressions on a jumble of subjects, and the latter consisting of 77 pages examples and exercises with a few references to the theoretical section, but mostly lacking any explanation. Objectively, it was not a very inspiring or particularly useful method. In a recent, in-depth comparative study of Spanish solfège methods in use in Spain at that time, its author, referring to the *Curso*, concludes "that the method could not

---

<sup>246</sup> "Complete theoretical-practical music course *[presented]* as a simple and clear method in a familiar style and in the form of a dialogue, which facilitates and abbreviates learning from the first rudiments up to and including composition, and that places this most delicate science within the reach of all abilities and even of those classes that lack the help of a teacher."

be more of a disaster, the theoretical part fails by its excess and the practical by all that it lacks" [344]. Prellezo's dearth of solid musical training and, above all, of experience as a pedagogue are in evidence throughout.

At the time of the publication of Prellezo's *Curso* in 1851, there were about a dozen Spanish solfège methods and a similar number of foreign methods in circulation in Spain [84][344]. Among the methods by Spanish authors, Eslava's *Método de Solfeo*, which had gone into publication six years earlier, already stood out for its popularity. Although an initial critique of Prellezo's work by Eslava and by other members of the Royal Conservatory, such as Valldemosa and Guelbenzu, as well as reviews appearing in the press, were on the whole favorable<sup>247</sup>, the first edition of the *Curso* did not sell well; in fact, the vast majority of the copies printed (probably less than 300 in total) were given away by its author, as he himself was forced to admit later [345]. It is possible that the favorable tone of the early reviews was more an expression of respect and courtesy than an entirely objective appreciation of the method, the author being a personality of recognized public prestige and influence as a magistrate and as a man of great culture.

The event that gave rise to the controversy with the *Gaceta Musical* was Prellezo's issuance in 1854 of a prospectus seeking subscribers for a supposedly revised version of his *Curso* that he hoped to offer for sale the following year<sup>248</sup>. In

---

<sup>247</sup> Around 1852, a pamphlet containing a selection of articles that had previously appeared in the Madrid press in which the *Course* was unanimously and enthusiastically praised, was published anonymously (perhaps paid for by Prellezo himself?) [343].

<sup>248</sup> A second edition of the "first part" of Prellezo's *Course*, probably published in 1855, featured an only slightly modified but equally grandiloquent title, to which its author added the extravagant claims that the method "*contains instructive and curious notes and a historical summary of the ancient systems that have more analogy with ours and it gives in it a true idea of the plainchant. This method is arranged in such a way as to facilitate the knowledge of harmony.*" At the bottom of the same page there was an explanatory note in which it is clarified that this tome constituted "(...) the first part of the complete course of Theoretical Practical Music by the same Author". However, content-wise, this second

the prospectus, Prellezo made a series of somewhat exaggerated assertions about musical education and about the merits of what its author now defined as an innovative theoretical-practical method of solfège. But what attracted most attention and raised the ire of the editors of the *Gaceta* was the opinion voiced by Prellezo in his prospectus that, among the reasons claimed as contributing to the poverty of contemporary musical education were the ignorance and lack of preparation of some professors, the pedagogical stultification of others, and the desire on the part of *a majority of them* to unnecessarily prolong music studies in order to get more money out of their students. He then added that, therefore, it should not seem unusual to anyone that a mere amateur like himself, without the "*pompous* title of profesor-maestro" (a direct reference to the faculty of the Royal Conservatory) was in fact the ideal person to design a simple and effective method, capable of providing students with a solid foundation in solfège and music theory in a matter of just a few months [345].

The first volley was fired by the *Gaceta* at the end of July 1855 with a strong criticism of Prellezo's prospectus signed by "R.", probably Antonio Romero, although in a subsequent response, after Prellezo accused Eslava of being the real instigator of the plot, the anonymous columnist insisted that "R." actually stood for the full editorial board of the *Gaceta* (*Sp. "Redacción"*), adding that the chief editor nonetheless concurred with all that the *Gaceta* had said to date on the subject [189][345][347]. Most likely, though with his full knowledge and concurrence of the criticism against Prellezo, Eslava initially abstained from letting himself be drawn into the fray. The first article was followed by another, published three weeks later, which reproduced in full the prospectus and a letter from a now-deeply offended Prellezo responding to the original criticism, incisively annotated by the editors of the *Gaceta*. In his letter, Prellezo (referring to himself in the third person) alleged without offering proof that "(...) there has been a sordid and cruel war, tantamount to treacherous and villainous, against Mr. Prellezo's *Curso completo de*

---

edition is practically identical to the first [346]. It is unknown how many copies of this edition were printed, but what is known is that Prellezo's method never achieved a wide or lasting dissemination.

*música teórico práctica*" and doubled down on his charge against professional music educators [345].

Dissatisfied with the *Gaceta*'s response, Prellezo returned to the assault with a new letter sent to its editor at the end of August, which the newspaper, after some hesitation, published a few weeks later. In his second letter and using an openly sarcastic tone, Prellezo, among other things, disqualified Eslava and the *Gaceta* and all its partners for lacking, according to him, the necessary impartiality to review his *Curso*, a work that its author now described as "misunderstood and badly judged". Prellezo concluded his letter with a threat to Eslava to analyze *his* method of solfège and "present a critical and reasoned judgment of its true merit" [348]. There was no reply from the *Gaceta* and, except for some sporadic commentary issued later, the matter disappeared from its pages and from public attention in September.

Decades later, in 1908, Felipe Pedrell, who (as will be seen later) rarely missed an opportunity to publicly castigate Eslava, falsely and with obvious malice suggested that Eslava might have personally initiated or prolonged the controversy with Prellezo out of sheer vanity and, possibly also, because (implied Pedrell spitefully) Eslava might have been concerned that Prellezo's *Curso* could have made a dent in the profitable sales of Eslava's "recently published" *Método de Solfeo* [349]:

*"(...) tota una veritable polèmica, en la qual, si Prellezo volgué conservar com aficionat intel·ligent sos drets, tampoch Ios volgué perdre Eslava com mestre, pot ser massa preocupat per l'èxit del Método de Solfeig qu'acabava de publicar(...)"*<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> "(...) a real controversy, in which, if Prellezo had meant to keep his rights as a learned amateur, neither did Eslava want to lose them as a maestro, perhaps too concerned about the success of the Solfège Method he had just published..." (*Author's translation from Catalan*).

This comment, quoted by other researchers (for example, in [340]), is part of an uncharacteristically lengthy paragraph written by Pedrell in what was intended to be the catalogue of a newly created public archive, which included among numerous other works a copy of Prellezo's *Curso* [349]. Unfortunately, this was not the only mendacious accusation that Pedrell

### The controversy with Mariano Soriano Fuertes

Despite all the acrimony of the "Prellezo affair", even more heated and damaging was the controversy between Mariano Soriano Fuertes and Hilarión Eslava, which began in the pages of the *Gaceta* in 1855 and lasted until years after the disappearance of the publication. It turned out to be a war like so many others: cruel, unnecessary, useless and even puerile at times, only succeeding in hurting the reputation of both contenders (especially that of Soriano Fuertes) and providing abundant rhetorical ammunition for future critics such as Pedrell and his acolytes against Eslava. As will be apparent below, neither Eslava nor Soriano Fuertes were truly at their best<sup>250</sup>.

Mariano Soriano Piqueras (1817-1880), known as Mariano Soriano Fuertes, was the son of the musician and composer Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851), from whom he adopted his maternal surname. Born in the city of Murcia, Soriano Fuertes worked as a musician, composer, journalist, critic and musicologist. He was the author in 1843 of a short method of solfège, a frequent collaborator of Joaquín Espín y Guillén in *La Iberia Musical*, and director of the newspapers *El Liceo de Córdoba* and *La Gaceta Musical Barcelonesa* during his stay in those cities. He also lived in Paris and Madrid, where he died. He was a famous composer of zarzuelas and vocal and chamber music, often drawn from Spanish popular themes. However, he is most remembered for his work in the field of musical historiography, and particularly, for his previously cited treatise *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, a work published

---

levelled against Eslava in this same book, as will be seen shortly. These examples are cited here because they demonstrate an obstinate, caustic and generalized ill will on the part of Pedrell towards Eslava, many years and decades after the Maestro's death. This attitude, also reflected in many of Pedrell's contemporaries and disciples, contributed (in the opinion of this author) to a deliberate undervaluation and even suppression of Eslava's legacy, a hypothesis that will be further examined in depth in Chapter XII.

<sup>250</sup> For more detailed accounts of this episode and its consequences, see the excellent essays by Antonio Martín [340], Joan Boïls [350], and José Antonio Lacárcel [351].

in installments in Madrid and Barcelona between 1855 and 1859 and the subject of the public controversy with the *Gaceta Musical* described here [22][351][352].

The relationship between Hilarión and Mariano seems to have been cordial and even close at first; their professional careers had many points in common and they shared friends such as Francisco Barbieri and Baltasar Saldoni. They collaborated in their work as musical critics and, although with different nuances, both were always tireless promoters of the ideal of a Spanish national opera. Hilarión had competed for the position of Master of the Royal Chapel in 1830 with Mariano's father (see Chapter II) and in 1844, Eslava and Soriano Fuertes senior and junior were jointly listed as members in the *Liceo Artístico y Literario de Córdoba*, a society of which Mariano was one of the founders [353].

Soriano Fuertes' *Historia* was published in four volumes organized in roughly chronological order, spanning from prehistory to the beginning of the 1850s. The first volume began its publication simultaneously in Madrid and Barcelona in mid-1855 [350], three years after the first issue of *La Lira Sacro-Hispana* and a few months after publication of the last installment of the first part of Eslava's *Museo Orgánico Español*, which had begun in 1853 (see Chapter VIII)<sup>251</sup>. This first volume was followed by Volumes II and III in 1856 and Volume IV in 1859-1860. Soriano Fuertes had hoped to publish a second revised and augmented edition of his work years later, but that did not come to pass [22][350].

Based in part on an incomplete treatise whose publication had begun around 1804 by José (Josep) de Teixidor y (i) Barceló (1752-ca. 1811-1814) [354][356], Soriano Fuertes' *Historia* is an ambitious, innovative (for its time) and even enjoyable historical account, but it is also an uneven work that suffers from important defects: frequent exaggerations, facts mixed with subjective opinions lacking a minimally documented basis and, more generally, a degree of pro-

---

<sup>251</sup> Considering himself disrespected as a historian by Eslava, Soriano Fuertes persisted in his belief — stubbornly, but mistakenly — that, with the publication of his *Historia*, it was *he* and not Eslava who had dealt for the first time in an extensive and in-depth manner with the subject of the history of Spanish music [355].



Spanish jingoism bordering on chauvinism, especially on matters pertaining to the origins of Western music. To his credit, Soriano Fuertes treated the figure of Hilarión Eslava in his work with equanimity and respect, without directly mentioning the sharp disagreements that had developed between them [350]. Structurally, and with regard specifically to Spanish music between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, the treatises by Soriano Fuertes and Eslava in a way complement each other, in the sense that, while for the *Historia* Soriano Fuertes chose a more narrative or encyclopedic style, in the *Lira* and the *Museo*, Eslava used a graphic anthology model focused on certain composers highlighted with scores.

At the end of May 1855, the *Gaceta Musical de Madrid* announced the publication of the prospectus and imminent release of Soriano Fuertes' *Historia*, concluding with the following words of support: "The importance of this work is clearly evident; therefore, we sincerely hope that *señor* Soriano Fuertes will succeed in such a difficult and delicate undertaking" [357]. The first storm clouds appeared at the beginning of the following July in the *Gaceta* after the publication of the two initial installments of the *Historia*, which contained the introduction and part of the prologue. In his review, the anonymous author of the *Gaceta's* chronicle agreed with Soriano Fuertes on the lack of official protection for music in Spain, but added the following [358]:

"When this publication is further along, we will give our opinion with the frankness and impartiality that we aim to apply to everything that pertains to our critical reviews. The small number of pages that have been published so far is not sufficient for us to be able to provide an accurate judgment at this time. However, and by virtue of the desire and our hope that this publication turns out as perfect as possible, we are going to take the liberty of sharing with Mr. Soriano a friendly observation. The desire of some writers to exaggerate the merits of their compatriots and to advance certain propositions in honor of their homeland is quite frequent and to a certain extent excusable; but that does not make it any less of a defect worthy of censure, and one we would lament were Mr. Soriano to incur in, to an extent that some of his

assertions could be rejected by foreign or domestic critics".

With its vaguely menacing *friendly observation*, the *Gaceta* was cautioning Soriano Fuertes about the exaggerated Spanish-centric tone that was beginning to emerge in his treatise and urged him in future installments to provide documentation to support his most extreme assertions. However, the same review concluded with polite words towards the author of the *Historia* [358]:

"On the whole, we cannot but express how much we rejoice that Mr. Soriano is doing such an important service, and how much we wish his travails to be duly appreciated and rewarded."

At the beginning of December, after a pause of several months, the debate began anew in the *Gaceta* [359]. By then, the controversy with Puellezo had ceased. Although these types of articles in the *Gaceta* were not signed, based on their content and tone, they could have easily been written by Hilarión Eslava, or would have at least counted with his acquiescence, if not his encouragement. At any rate, whoever their author was, and reading them now with the benefit of time and full context, it is clear that they displayed a manifest lack of judgment by bringing the argument openly into the journal's pages, forcing Soriano Fuertes to defend himself publicly and continuing a bitter exchange in which in the end, there were only losers<sup>252</sup>.

Soriano Fuertes' communication — a letter to the editor of the *Gaceta* — was published along with the journal's own running commentary on the first pages of its December 23, 1855, issue. Soriano Fuertes' letter was much more restrained and courteous than the footnotes added by the *Gaceta*'s editor [360]. The tone definitely began to sour in a second letter from Soriano Fuertes to the *Gaceta* published on January 13, 1856. Surprising for its unnecessary mendacity and sarcasm was a specific footnote in response to an insincere and somewhat cloying comment made by Soriano Fuertes about

---

<sup>252</sup> No evidence has been found that Eslava or other members of the *Gaceta* editorial staff made any effort to share their critique privately with Soriano Fuertes before it was published.

the editors of the *Gaceta*, in which the anonymous editor of the journal wrote [361]:

"We praise and admire the excessive modesty of Mr. Soriano, to whom we cannot give lessons in musical history, nor have we even tried to do so; because we do not presume to be experts in the subject, only mere amateurs."

There was one other exchange — the last one to appear in the *Gaceta* on the subject — this time initiated personally and signed by Eslava, in June of 1856. It concerned certain insinuations that Hilarión believed Soriano Fuertes had made against him. The exchange was tense, but it was brief and somewhat respectful, and was concluded by Soriano Fuertes by denying the allegations attributed to him [362].

It is interesting that, throughout this time, and despite the bitter controversy, the *Gaceta* continued to advertise subscriptions for Soriano Fuertes' *Historia* practically until the journal's disappearance, on sale first at Martín Salazar's store and, from mid-1856 on, at Antonio Romero's, demonstrating, it seems, the popular adage that *business is business*.

In 1860, almost four years after the demise of the *Gaceta*, the publication of the first edition of Soriano Fuertes' *Historia* was completed, and almost simultaneously, that of Eslava's *Lira Sacro-Hispana*. With the last installments of the *Lira*, Eslava included his *Breve memoria de la música religiosa en España* [277], an essay he had promised *Lira* subscribers at the time of its release seven years earlier (see Chapter VIII). Eslava began his *Breve memoria* with a review of the creation of the *Lira* and an exposition of some of the most important earlier and contemporary works related to the history of Spanish music, such as the aforementioned unfinished *Historia* by Teixidor. However, rather inadvisedly, Eslava then used his essay as an opportunity to once again pounce on Soriano Fuertes and his *magnum opus*. In a digression of almost eleven pages, Hilarión went on to review the reasons that prompted the *Gaceta* in 1855 to launch its debate with Soriano Fuertes, updating and augmenting grievances and, in a tone that could only be described as personal and caustic, concluding with Eslava falsely accusing Soriano Fuertes of

having acted in bad faith and of ignoring or impugning his work as a historian and documentalist.

Soriano Fuertes replied to this new affront, first with a "Letter to the Director" of the *Gaceta Musical Barcelonesa* (a publication he directed) at the beginning of 1861 [363] and, two years later, with a book (described with obvious false modesty by its author as *a pamphlet*) published in Barcelona with the title *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España de D. Hilarión Eslava*<sup>253</sup>. Soriano Fuertes' *few words* (literally "four words", in colloquial Spanish) actually amounted to more than 10,000 words spread over 33 pages. In them, the author lashed out against Eslava, disputed publication dates<sup>254</sup> and showed his brittle sensitivity to perceived attacks on his honor, oddly sprinkling his text with quotations from the Gospels and various saints, proverbs and popular sayings [355]. It is not, certainly, Soriano Fuertes' best literary work.

Neither Eslava's assertions against Soriano Fuertes in the *Breve Memoria* nor those of Soriano Fuertes against Eslava in his *Cuatro palabras* resolved anything, nor did they earn either author an iota of credit or respect. The most severe reproaches, however, would end up falling on Soriano Fuertes from the pen of contemporary critics such as Antonio Peña y Goñi [22].

---

<sup>253</sup> Roughly, "A few words about the notable individuals appearing in the *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* by D. Hilarión Eslava". Incidentally, another front that had opened against Soriano Fuertes at that time — and perhaps a catalyst for his *Cuatro palabras*, although there is no mention of it in Soriano's pamphlet — was a separate attack launched by Eslava's former pupil, colleague and admirer, Antonio Cordero concerning Soriano Fuertes' *Historia* from the pages of the periodical *El Arte Musical*, published between September 1860 and February 1861. Soriano Fuertes' rebuttals to Cordero's criticisms appeared in several articles published in the *Gaceta Musical Barcelonesa* during February and March of 1861 [351].

<sup>254</sup> For Soriano Fuertes, the primacy of his *History* and his position as *the first historian* are recurring grievances that he considers of preeminent relevance in this debate.

Decades later, with Eslava and Soriano Fuertes by then long deceased, Felipe Pedrell joined the chorus of detractors. Pedrell again used his annotations to his *Catàlech* of 1908 to offer one of his frequently arrogant and unbridled commentaries, this time attacking Soriano Fuertes and Eslava in equal measure. By this point in his monograph, Pedrell had already expressed some very harsh opinions against Soriano Fuertes specifically regarding his *Historia*. Commenting separately on the *Cuatro palabras* by the same author, he now added the following [349]:

*"(...) Se queixava, l'historiador de La Música Española, de qu'Eslava, en sa Breve memoria histórica de la Música religiosa en España (travall gens recomenable, escrit ab una sans façon y una pedantería qu'a un lo deixen aplanat), en lloch d'ocuparse veritablement de la tal historia, s'entretingués en provar qu'ell, y no Soriano Fuertes, era'l tan desitjat historiador. De totes aquestes polèmiques resulta que tant Eslava com Soriano Fuertes varen fer, en materia d'història musical de nostre país, un pa com unes hosties, y que no se'ls pot citar gayrebé may: per una que'n encerten, n'erren a millers".*<sup>255</sup>

These words are, as in the case of his comments regarding the Prellezo controversy, exaggerated, biased, coarse opinions voiced by the same Pedrell who consistently denied, not only Soriano Fuertes or Eslava, but others as well, the slightest credit in his own later work. When in 1918 Pedrell wrote his biography of the eminent Spanish Renaissance composer Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) [364], he overlooked (except in brief and derogatory footnotes) an

---

<sup>255</sup> "The historian of *La Música Española* complained that Eslava, in his *Breve memoria histórica de la Música religiosa en España* (a not at all recommendable work, written with a *sans façon* and a pedantry that leaves you flattened), instead of dealing fully with such history, entertained himself by demonstrating that he, and not Soriano Fuertes, was the much-desired historian. From all these controversies, it turns out that, on the matter of musical history of our country, both Eslava and Soriano Fuertes did a *piss-poor* job [*Catalan, coarse, lit.*, "they made bread as they would have Communion wafers"], and that they can hardly ever be quoted: for every one [*assertion*] that they get right, they get thousands wrong." (*Author's translation*).

[*sans façon* = In French, meaning in this context indifference, lack of rigor].

Eslava who, along with Fétis, should have at least been credited with bringing Victoria's extraordinary legacy to light. Pedrell criticized his predecessors for not getting the composer's date of birth right (still the subject of speculation today), then agreeing — without giving him the least credit — with Eslava's position and findings demonstrating Victoria's historical importance in relation to his contemporaries [13][365].

#### The *Gaceta Musical de Madrid* in 1856

In the prospectus for its second year of publication (1856), the editors of the *Gaceta* acknowledged that "the Opinion part, so important in this type of publication, has not generated the interest it should have" or, in other words, that the journal had not enjoyed the reception and commercial success that its editors would have wished. They attributed the problem to inexperience, to "the lack of a perfect organization in the editorial board" and to "many other causes" [366]. Significantly, the mention of Hilarión Eslava as director of the *Gaceta* disappeared from the journal's masthead, indicating a restructured leadership, though he stayed on as a collaborator throughout 1856, contributing articles such as his "*Apuntes para la historia musical de España*" (roughly, "Informal notes for the musical history of Spain"). It is possible that the many responsibilities he shouldered, and the pain and aggravation caused by his controversy with Soriano Fuertes, led Eslava to make the decision to resign as the *Gaceta*'s director and take a back seat in the publication.

Consistent with its earlier editorial line, however, the *Gaceta* found itself throughout 1856 embroiled in new controversies: with the progressive Madrid newspaper *La Nación* and with the guitarist and composer Antonio Cano Curriela (1811-1897), among others, though none of them, it seems, exchanges in which Eslava would have actively participated [340].

In its issue corresponding to July 6, 1856, the editors of the *Gaceta* announced the transfer of the company to Antonio Romero and began some reforms in the structure and content of the journal, also transferring the task of publication to a new printer [367]. Despite the changes, the periodical did not

manage to rebound. It was published for the last time on December 28, 1856, merging with its former competitor *La Zarzuela*, directed by Eduardo Vélaz de Medrano<sup>256</sup>. That journal disappeared seven months later, one of the many victims of the restrictive Press Law of the new Narváez government. With the disappearance of the *Gaceta*, the association that founded it, *El Orfeo Español*, was likely also dissolved.

---

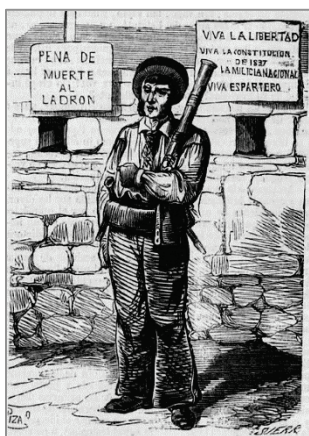
<sup>256</sup> In April 1857, Eslava wrote for *La Zarzuela* an interesting article [368] related to his work on *La Lira Sacro-Hispana* in which he reflected on the difficulty of finding in the archives of Spanish ecclesiastical archives compositions older than the first half of the 16<sup>th</sup> century, and advocated the creation of a national music library that would serve as a central repository of Spain's historical musical heritage, a worthy and visionary goal that still seems very much out of reach today.



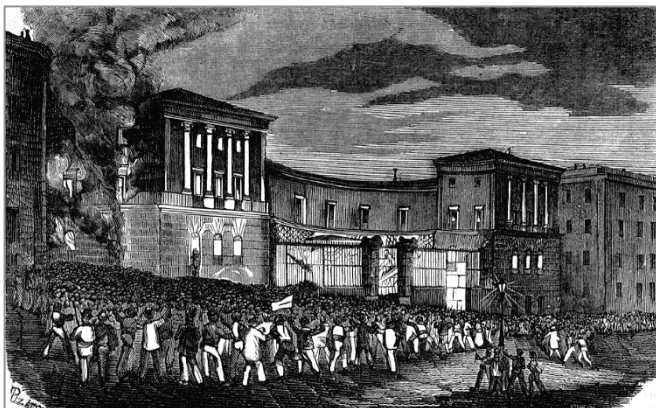




The general Leopoldo O'Donnell, unknown author and date. Museo del Ejército, Toledo. Public domain.



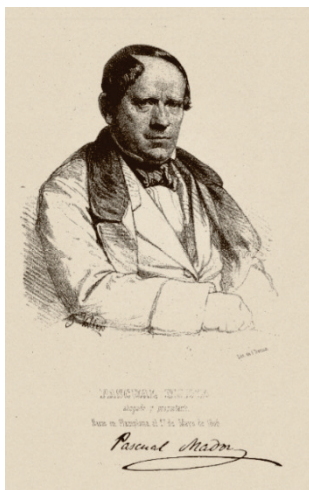
Scenes from the 1854 revolution in Madrid: (above) Manning the barricades; (below) Assault on the Palacio de Cristina on the night of July 17, sketches by Cecilio Pizarro y Joaquín Sierra y Ponzano, in *La Ilustración, periódico universal*, No. 284, August 7, 1854, Madrid, pp. 305-312. Public domain.





Baldomero Espartero dressed as Duque de la Victoria, *carte de visite* (detail), photo by J. Laurent [ca. 1865]. Museo de Historia de Madrid. Public domain.

Pascual Madoz, portrait by José Vallejo y Galeazo, lithograph by Julio Donón, Madrid [1855]. Colección Francisco Coello de Portugal y Quesada, Instituto de Cartografía y Estadística de Andalucía. Public domain. Madoz was a jurist and editor of a popular encyclopedic dictionary. As Minister of the Treasury in 1856, Madoz was the main sponsor of the disentailment law named after him.



“General Prim in the War of Africa”, by Francisc Sans Cabot [1865]. Palacio de la Capitanía General, Barcelona. Public domain. The scene shows General Prim commanding the Spanish troops during the assault on Tétouan in 1860, one of the decisive episodes of the conflict.



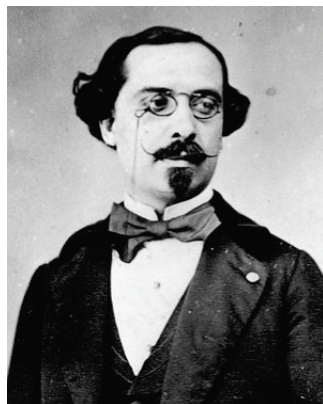
Francesco Piermarini in the uniform of Professor of the Royal Conservatory, undated portrait attributed to Vicente López Portaña. Colección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Public domain. Piermarini was the first Director of the institution, between 1831 and 1838.

Ramón Carnicer [1836], lithograph by Federico de Madrazo y Kuntz in *El Artista*, Vol. III, Madrid 1835-1836. Public domain.

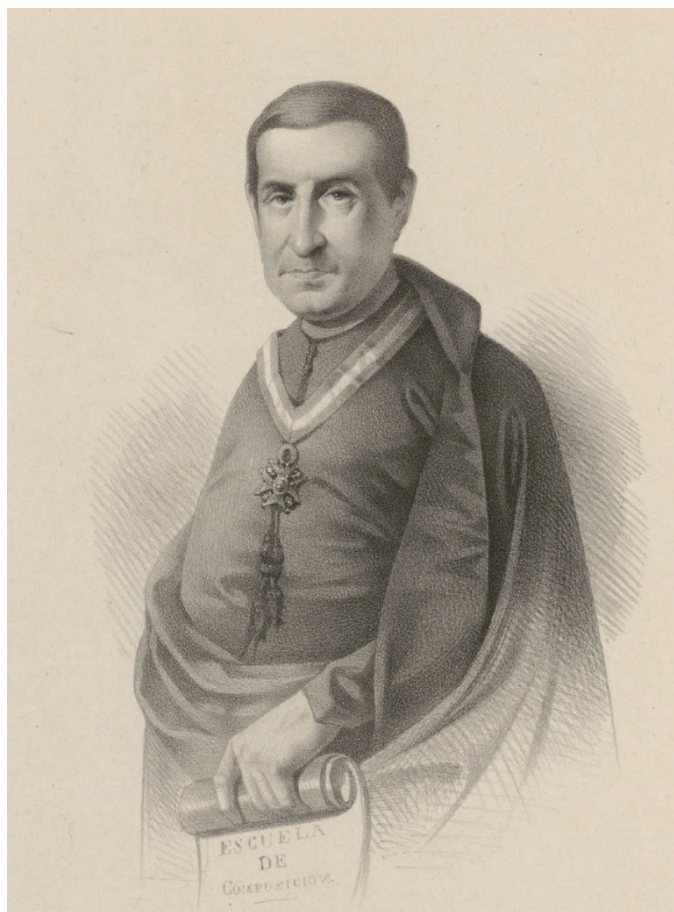


Buenaventura José María de la Vega y Cárdenas (Ventura de la Vega) [1849], by Federico de Madrazo y Kuntz, Museo del Prado.

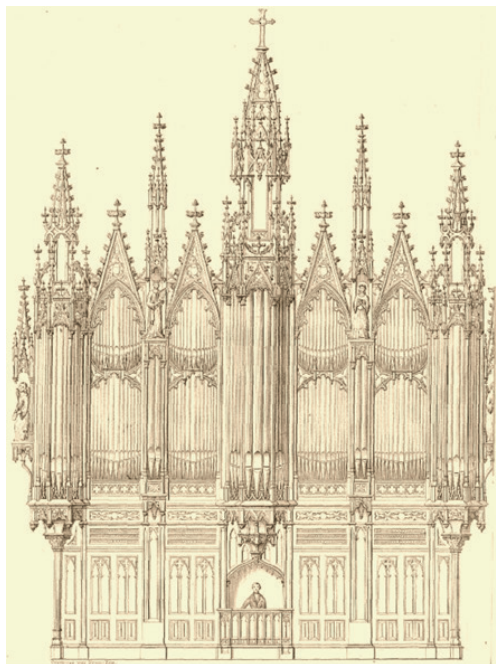
Rafael Hernando [ca. 1860], photo by unknown author. Public domain.



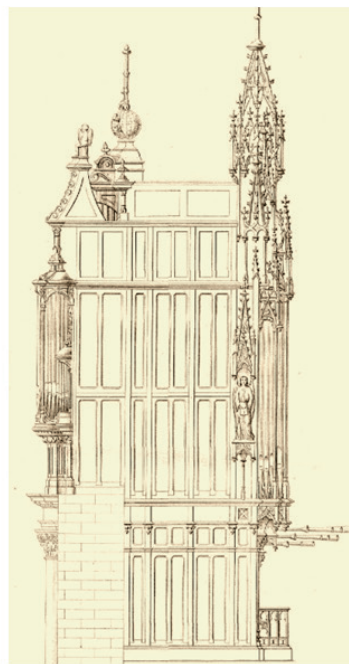




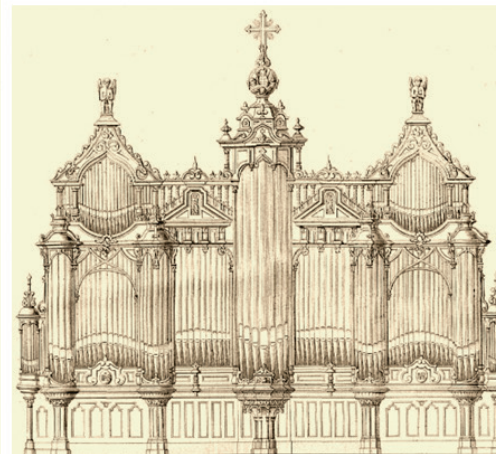
Hilarión Eslava, drawing and lithograph by Rufino Casado [1857], Lit. de S. González, Madrid. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Main Façade

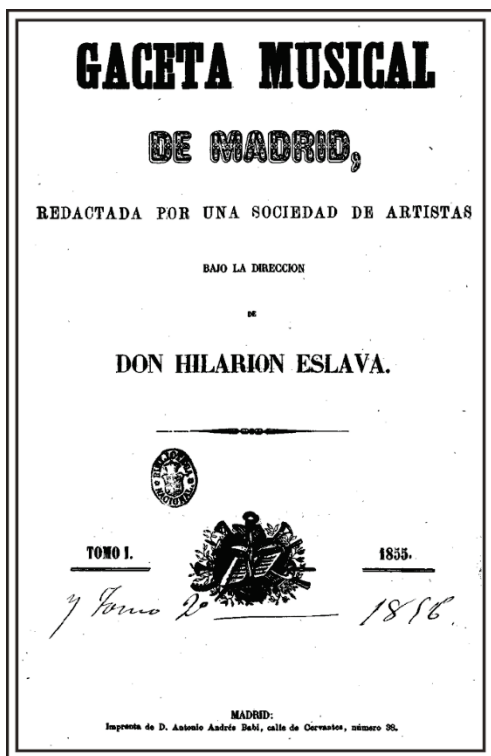


Side view



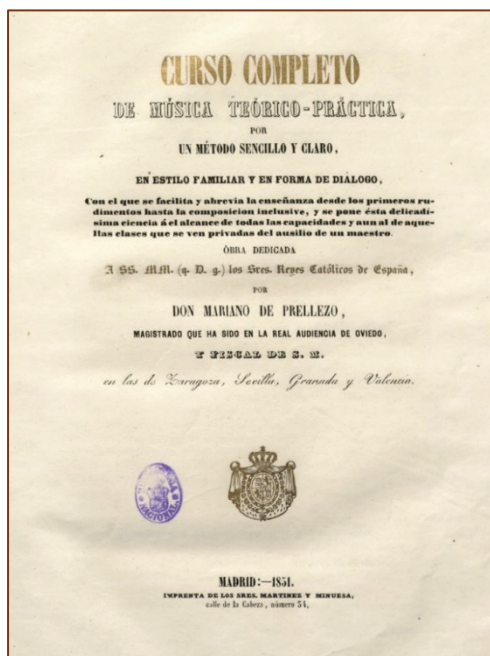
Choir Façade

Sketch of the Merklin-Schütze organ for the Cathedral of Murcia, in the *Gaceta Musical de Madrid*, December 1856.  
Public domain.



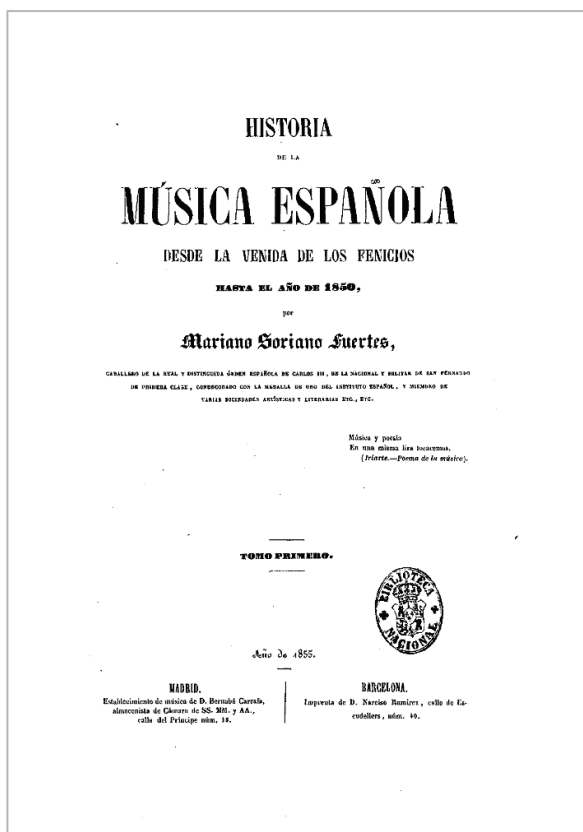
*Gaceta Musical de Madrid*, cover of the first volume (publication year of 1855). Biblioteca Nacional de España. Public domain.

Cover of the *Curso completo de música teórico-práctica* by Mariano de Parellezo [1851]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.





Mariano Soriano Fuertes, engraving by Lèveillé, Lemer cier Imp., París [ca. 1855]. Public domain.



Cover for the first edition of the *Historia de la música española*, Vol. I, by Soriano Fuertes [1855]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.





## X. TOWARDS A MUSICAL CULTURE IN SPAIN

### The role of the piano in the development of concert music in Spain (1855-1856)

In the mid-1850s, the "cultured" music scene in Spain continued to be dominated by the lyric genre. With rising strength, modern Spanish zarzuela was sharing theater stages with the ever-popular Italian opera, while among the hard-core aficionados, the futile debate about how to define and bring to fruition the notion of an authentic national opera went on unabated. Concert music<sup>257</sup>, already firmly established in Europe and North America, however, was practically nonexistent in Spain, relegated at best to sporadic activities in lyceums or cultural associations and to audiences closed to all but their most select members. The gradual acceptance of this musical genre in Spain began around 1855, mainly as a result of persistent association-building efforts led by composers, musicians and educators — with Hilarión Eslava among the most prominent promoters — the development of a broader and more progressive music education system, and the growing ubiquity of the piano as a gateway instrument.

With respect to the piano, its rising popularity was due to the confluence of two fundamental factors: on the one hand, improvements in the technology of the instrument, making it more versatile and economically more affordable; on the other, the demand created by the fondness for the lyric genre and theater music among a thriving Spanish educated middle class for whom the piano was also becoming a symbol of social status. The piano made it possible to "bring home" the works enjoyed in the theater and easily entertain at social gatherings and events. This new fashion led to a nationwide proliferation of piano manufacturers and retailers, music

---

<sup>257</sup> Understood here to be music composed mainly from the 18<sup>th</sup> century onwards for solo instruments, orchestras or voices, pertaining to a formal tradition different from popular or folk music, and conceived to be listened to in theaters or concert halls. This definition excludes the lyric or operatic genre.

publishers and teaching resources<sup>258</sup>. However, despite these new trends, the contribution of the piano to the dissemination of concert music was rather slow and weak in the beginning, as evidenced by the fact that in the catalogues of Spanish music publishers it was unusual to find piano scores from the modern European (let alone Spanish) concert repertoire, with the rare exception of publications such as *Tesoro del pianista*, a modest compendium of piano works by European classical composers edited by the distinguished Spanish pianist Santiago de Masarnau [369].

Another indication of the lack of familiarity in Spain with European concert music is implicitly provided by the following review, published in early 1855 in the *Gaceta Musical de Madrid* [370]:

"Mr. Mendizábal, professor of piano at the Conservatory, has established in his home a small academy of classical music for his disciples, in order to familiarize them little by little with the style of the great masters, such as Haydn, Mozart, Beethoven, [*sic*] Mendelshon, etc.

Needless to say, we think that the idea seems excellent to us, both as regards art and for the great gain it affords in the education of youth".

What is especially significant about this news is that there was a need in 1855 to create a private academy for the purpose of introducing conservatory students to the music of composers such as Haydn, Mozart, Beethoven or Mendelssohn — a repertoire that was already well known and frequently heard in France and in many other European countries and as standard concert music. From a glass-half-full perspective, at least the acquisition of this knowledge was being seen as a necessity.

The nascent popularity of the piano in Spain was somewhat facilitated by an almost constant stream of Spanish and

---

<sup>258</sup> Among the main piano manufacturers and musical instrument purveyors in Madrid at that time were Antonio Romero (from 1858 to 1888) and Bonifacio Eslava (from around 1860 to 1897), both also leading music publishers.

foreign pianists touring the country. During the decade that followed Liszt's triumphant peninsular tour in 1844-1845, there was a succession of performances by internationally renowned soloists such as Émile Prudent (in 1846), Sigismond Thalberg (1847-1848), Louis Moreau Gottschalk (1851-1852), Óscar de la Cinna (1855-56), and Hénri Herz (1857). In most cases, however, the programming did not go much beyond Italian opera transcriptions and prosaic Spanish folk-style pieces, all often tinged, according to critics of the time, with an exaggerated, mechanical virtuosity<sup>259</sup>. The general impression of Spain by Europe's music critics — quite accurate, by the way— was that the country lacked sufficient education and sophistication and was, therefore, incapable of appreciating a more modern or cultured repertoire [372][373].

A unique, ground-breaking exception were the recitals and concerts by the Hungarian pianist and composer Óscar de la Cinna during his first tour of the Iberian Peninsula in 1855-1856. Óscar de la Cinna (1836-1906) was an outstanding example of the European Romantic piano style. He received his training from the Austrian pianist Karl Czerny (1791-1857) and was a fellow disciple of his with Liszt and Thalberg. In addition to his Iberian tours, de la Cinna performed in London, Paris and Pest (Hungary), finally settling in Spain [373]. His peninsular tour began in Madrid in April 1855, continuing with Zaragoza, Barcelona, Valencia, Alicante, Granada, Málaga, Cádiz, Sevilla, Murcia, Jaén, Madrid again, Lisbon, Jerez de la Frontera, Sevilla and finally Lisbon again in December 1856. The most significant feature of these concerts was the inclusion in the programs of great works of the Austro-Germanic classical repertoire rarely or never heard before in public in Spain; works such as the concertos for piano and orchestra No. 20 in D minor, K. 466, by Mozart; No. 1 in G minor, Op. 25, by Mendelssohn; No. 2 in E flat major Op. 32 by Weber<sup>260</sup>; No. 5 in E flat major Op. 73 ("Emperor")

---

<sup>259</sup> Or what the music critic of the contemporary newspaper *La España* humorously described in one of his articles as "*piano playing in the style of fancy horse-riding*" [371].

<sup>260</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826), German musician and composer, was one of the most important exponents of early Romanticism in Europe.

and an adaptation for piano and orchestra of the violin concerto in D major, Op. 61a, both by Beethoven, as well as emblematic works for solo piano by these and other composers [374].

The reporting of Óscar de la Cinna's tour by the *Gaceta Musical de Madrid* and other national periodicals such as *La España* was also extraordinary. Although the level of public attendance at most of these concerts left much to be desired (hardly surprising), the critics were unanimously favorable and appreciative of the artist's select and impeccable interpretations [370]-[374]. In a detailed chronicle of the first Madrid concert (May 14, 1855), the editor of the *Gaceta* Francisco de Asís Gil recounted the praiseworthy work of the pianist and lamented the unsatisfactory reception by the audience with the following words [375]:

"Of all the concert artists who have so far come to Madrid, only Mr. Oscar de la Cinna has dared to play music which, far from the taste of the general public, also requires the most assiduous work and unique skills for its performance.

Beethoven and Weber have had in him a true performer. It is a pity, a truly great pity, that the public does not understand how much effort is expended by an artist who makes full use of his talent, his means and his life in the study of a genre so little susceptible to popularity, yet at the same time the highest expression of art!"

There is no doubt, from this and from similar comments published in other newspapers, that Óscar de la Cinna's exceptional tour led, at least in professional music circles, to a new awareness of the feeble state of concert music in Spain and highlighted the imperative need to make this genre better known and more accessible to a music-loving public. The solution was a broader, revitalized associative activity, an effort in which, as in so many other past instances, Hilarión Eslava was to become one of its most influential leaders.

A new musical association model: The *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*

In 1855 Spain, musical associations and philharmonic societies were still centers of musical activity beyond the theaters. In general, these organizations, most of them relatively short-lived, had as their main objectives musical entertainment and education (mainly of the social elites), knowledge-sharing and extension via specialized publications, or the promotion of certain ideals such as (notably) the creation of a Spanish national opera. The *Unión Artístico-Musical*, the *Orfeo Español* and *La España Musical* fit into the latter two categories.

Lacking in Spain, however, were societies established by professional musicians for the purpose of safeguarding the artistic and economic interests of their members, following the example of the mutual aid societies that had begun to appear years earlier among other professions and guilds<sup>261</sup>. Nor were there any cultural associations created specifically for the purpose of promoting concert music beyond the operatic genre in theaters and other public spaces.

The situation was very different in France. In an article in favor of musical associations published in May 1855 in the *Gaceta Musical*, the secretary of the *Orfeo Español* and Eslava's collaborator, José Inzenga, summarized his admiration for the musical societies of the neighboring country thus [377]:

"And may we one day see our hopes realized in the creation of new societies for the promotion of concerts, mutual aid, etc., in imitation of those that are producing such beneficial results in cultured countries, not so far

---

<sup>261</sup> In this type of association, members of the same profession or trade typically contributed a pre-established monthly fee. The society, acting as a private bank, then used the funds collected to help needy members and their families, and toward the payment of pensions in retirement. The activities of the organization were governed by its own statutes, and it was also obliged to publish yearly reports detailing its shares, income, assets and debts. Until 1860, mutual aid societies in Spain were regulated by the government, though not always with much consistency or success, following the prescriptions of Royal Orders issued in 1839, 1853 and 1859 [376].

from us! Examples of this are the *Société des concerts, des enfants d' Apollon, de Sainte-Cecile, de Musique religieuse, des Artistes, des Acteurs*, and many others which would take too long to enumerate".

José Inzenga was well acquainted with this tradition, having studied and worked in Paris in his youth, like so many other Spanish musicians of his time. Of all the associations he mentioned, the most prominent at that time would have been the *Société des concerts du Conservatoire* and the *Association des artistes musiciens*. The *Société des concerts du Conservatoire* was founded in 1828 by the violinist and conductor François-Antoine Habeneck (1781-1849), Luigi Cherubini (1760-1842), director of the Paris Conservatoire, and Sosthènes de La Rochefoucauld (1785-1864), viscount of La Rochefoucauld and, at the time of its foundation, Director General of Fine Arts and of the French Royal Theaters. After Habeneck's death, the *Société des concerts* was directed by the violinist and conductor Narcisse Girard (1797-1860). This association, which survived until 1967, was made up of professors and students of the Conservatory, and introduced the Parisian public to the most important works of the European symphonic repertoire, beginning with Beethoven.

The *Association des artistes musiciens* was founded in Paris in 1843, initially directed by the philanthropist Isidore Justin Séverin, a.k.a. Baron Taylor (1789-1879). Created mainly for charitable purposes, with its own pension and relief fund for subscribing musicians and amateurs, this association played, together with the *Société des concerts*, a key role in the dissemination of concert music in France and its dependencies, until its disappearance in 1939. Hector Berlioz was one of its most famous members, as were Franz Liszt and the composer Giacomo Meyerbeer (1791-1864) during its first few decades.

The model of the *Association des artistes musiciens*, an association fundamentally dedicated to the welfare of its members and financially supported by regularly held concert activities must have seemed particularly attractive in Spain, partly because of the aforementioned existence of a welfare tradition embodied in professional mutual aid associations. In this case, there was also the added possibility, as in France,

of being able to contribute to the financial support of such a society through public concerts organized by the association itself.

Thus, and with such a purpose, the *Asociación Benéfica de Artistas Músicos* was established on May 21, 1857, at first within Madrid's Royal Conservatory. Its founders included, among others, Emilio Arrieta, Francisco Barbieri, Antonio Cordero, Hilarión Eslava, Nicomedes Frayle, Rafael Hernando, José Inzenga, Román Jimeno, Mariano Martín, Manuel Mendizábal, José Miró, Jesús de Monasterio, Ignacio Ovejero, Antonio Romero, Francisco Salas, and Francisco Frontera de Valldemosa. A few days later, on June 6<sup>th</sup>, a board of directors was appointed, headed by the former military officer and politician (and at that time senator at the Cortes) Manuel de la Pezuela y Ceballos (1797-1872), second Marqués de Viluma, as President, with Arrieta, Eslava and Frontera as Vice-presidents, and the statutes of the association were approved. The objectives of the *Asociación Benéfica de Artistas Músicos* were described as follows [378]:

"1. To protect the associates from indigence when they are unable to practice their profession, providing relief for a limited period of time, or establishing lifelong pensions, depending on the situation of the person to be helped and that of the Society's treasury.

[and] 2. To bring together all musical artists, so that united under this beneficial banner they may contribute together to the good of the art and of its professionals".

Professional musicians could become members by paying an admission fee of 40 reales and committing to a modest monthly fee of 2 reales [378]. In a front-page article published in *La Zarzuela* a few days later, its director Eduardo Vélaz de Medrano offered his support and congratulations to the new association, citing as an example to emulate the most recent annual report of the *Association des artistes musiciens* de France, published in the *Revue et Gazette Musicale de Paris* two months earlier amidst great acclamation [379][380].

The statutes of the association, renamed *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, were finally approved by the government by Royal Order dated October 1, 1858, and

published in mid-1860<sup>262</sup>. At the beginning of July 1860, the founding members added up to 145, a number that in a few months would rise to 285 [189][382]. Hilarión Eslava is mentioned in the statutes as the *Sociedad's* First Vice-president, in charge of the accounting section, a position he was to hold until his death in 1878. Francisco Frontera and Emilio Arrieta were assigned the Second and Third Vice-presidencies, with responsibility for the propaganda and arbitration sections, respectively. Rafael Hernando was appointed Secretary General. Manuel de la Pezuela y Ceballos remained as President — a mostly symbolic position, but shrewdly granted to a person of great social prestige and powerful political connections [382]. It is evident, from the composition of the board of directors, that Eslava (incidentally, a life member registered as member number 2, after the Marqués de Viluma) was one of the main and most influential promoters of the *Sociedad* from its very inception [383].

In May 1860, the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* launched its own periodical, *El Arte Musical*, with a frequency of four issues per month. During its short life (only ten months), the gazette was edited by the writer and librettist José María de Torquemada y Polo. In terms of subject matter and format, this publication bore a certain resemblance to the *Gaceta Musical de Madrid*, but unlike it, *El Arte Musical* paid more attention to musical criticism and matters related to the Conservatory, placing less emphasis on didactic or musicological topics. As the official organ of the *Sociedad*, *El Arte Musical* also devoted much of its content to reporting on meetings and publishing the minutes of the organization. Hilarión Eslava was not an assiduous contributor to this publication, but the journal nonetheless regularly covered premieres of his major works, such as the cantata *La Guerra de África* (CPE-340) and his *Misa de Difuntos* (CPE-363), and also frequently advertised his published works. As in the case of the *Gaceta*, *El Arte Musical* was no stranger to controversy, the longest one being Antonio Cordero's at times supercilious critique of Mariano Soriano

---

<sup>262</sup> The *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* lasted more than a century as a functioning charitable association. It was officially dissolved in December 1989 [381].



Fuertes' *Historia* (Ch. IX), contested by Soriano Fuertes with similar overtones in the *Gaceta Musical Barcelonesa*, a publication he directed. The last known issue of *El Arte Musical* is dated March 8, 1861.

The newly created *Sociedad* was received with enthusiastic approval and support by the musical world of Madrid. The first public performance organized by its members was a benefit concert held with great acclaim on April 20, 1861, at the Teatro de la Zarzuela, with the participation of soprano Trinidad Ramos (ca. 1836-1863), pianists José Pinilla and Dámaso Zabalza (both former Eslava students) and violinist Jesús de Monasterio. The highlight of the concert was the premiere of a cantata especially composed for this event, *La Caridad*, with music by Hilarión Eslava and lyrics by the playwright Emilio Álvarez (1833-1900), and performed by a choir of 200 students from the Conservatory and the choir of the Teatro de la Zarzuela<sup>263</sup> [384][385]. This performance was followed five days later by an opera recital (Italian opera, *ovviamente*) at the Royal Theater for the benefit of the *Sociedad* with the encouragement of its impresario, Prosper Bagier (1811-1881) [386].

Driven by its declared mission to popularize concert music and encouraged by the support of the public and critics, the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* decided to launch the following year (1862) an ambitious project consisting of the creation of a stable concert season in Madrid. The inspiration came from the model that the *Association des artistes musiciens* and the *Société des concerts du Conservatoire* had so successfully put into practice years earlier in Paris. As will be explained later, this initiative was met with surprising success, contributing at last to overcome the apathy and some of the ignorance with which concert music had been treated until then in Spain. In this achievement, as in so many others in the Spanish musical life of the 19<sup>th</sup> century, Hilarión Eslava was to once again play an important role.

---

<sup>263</sup> Unfortunately, this work, catalogued as CPE-440, has not yet been located.

### The Escuela de Composición

One of the most remarkable constants in Hilarión Eslava's professional life was his passion for teaching, as demonstrated by his extensive pedagogical work, his efforts to promote a music culture through projects such as the *Lira Sacro-Hispana*, *Museo Orgánico* and the *Gaceta Musical*, and his tireless activity as a professor and board member at the Royal Conservatory of Music and Declamation in Madrid. His interest in education was already in evidence during his time in Sevilla, in the education of the *Seises* and the early development of his *Método de Solfeo*. In time, as Hilarión gained experience and his career progressed, this interest evolved towards more ambitious goals. Included in a postscript of Eslava's letter to Francisco Barbieri dated July 13, 1845, in which Hilarión thanked his colleague for the public support Barbieri had lent to the then recently published *Método de Solfeo* <sup>264</sup> [224], was the revealing announcement of a new treatise on harmony, counterpoint and composition:

"(...) Your wishes will be fulfilled, if God gives me health, for I have several works pending publication, and one of them is a treatise on harmony, counterpoint and composition, but it will not be published until the solfège method and another method devoted to voice are published: All my works will be original and distinct from those published hitherto abroad, and which, after being read and examined by experts, have inflated my self-esteem more than I deserve."

The voice method, if it was ever completed, was not published — perhaps Eslava thought it unnecessary, given the large number of Spanish and foreign voice methods in use <sup>265</sup>, although this did not prevent Hilarión from publishing in 1855-1856 a series of five articles in the *Gaceta Musical* laying down his thoughts on the subject. It may also have been

---

<sup>264</sup> An image of this handwritten postscript signed by Eslava is included among the illustrations that follow the Chapter VII text.

<sup>265</sup> The Conservatory *Instructions* of 1861 [311] referenced no fewer than seven authorized texts for the teaching of voice at the institution, not including some the professors' own published methods, which could also be used informally.

influenced by the fact that his former disciple, protégé and Sevillian friend Antonio Cordero was working on a new voice method, which the author ultimately dedicated to his former teacher. Cordero's method received its first printing in 1858, enjoying well-deserved popularity for many years [387][388].

The publication of the treatise on harmony, counterpoint and composition was also postponed. This may have been due to the lack of a publishing partner or, more likely, to the fact that Eslava simply had other priorities at the time. Significantly, a manuscript book has been found by this author at the Biblioteca Nacional de España among the papers bequeathed by the Queen Mother María Cristina de Borbón (sig. M.REINA/13), bearing the title *Metodo de Composicion o sean Lecciones dadas a sus Discipulos gradatim por Don Ylarion Eslava*<sup>266</sup>, with its issue date estimated as 1845. This 227-page volume covers the basics of harmony, counterpoint and fugue, being likely the draft or a preliminary version of the very treatise Eslava was referring to in his letter to Barbieri.

In broader terms, Eslava's vision, explained in his *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* [277], was to create a foundation on which to document the history, tradition and knowledge of music in Spain, and thereby bring the country culturally up to the level of the most advanced nations in Europe. This would require a thorough coverage supported by rigorous research and studies of the four branches or genres that Eslava considered the basis of the musical art — religious, dramatic, popular and didactic— an ambitious effort that could only be undertaken collaboratively. The specific task Eslava assigned himself was to lead the activities related to sacred music, a task he fulfilled commendably with his *Lira Sacro-Hispana* and the *Museo Orgánico Español*. Towards the end of his life, he also tried to complement these compendia with a History of Plainchant, a project that he was unable to finish [1][13][84]. For the popular genre, Hilarión was confident that he could count on his colleague José Inzenga, who in 1854 had already

---

<sup>266</sup> “*Method of Composition, that is, gradatim lessons given to his disciples by D. Ylarion Eslava*”; *gradatim* (Lat.) = from grade to grade, in this context, with increasing level of difficulty.

begun a remarkable work of compilation and dissemination of Spanish popular music [389]. Hilarión placed the dramatic-lyric genre in the hands of Francisco Barbieri. The didactic genre remained less precisely defined, though in his *Breve memoria histórica* Eslava alluded to the encyclopedic work that Baltasar Saldoni was then concluding.

In reality, Eslava, without saying so explicitly, must have considered the complex subject of musical education as an opportunity for another collaborative scheme. His most important contribution in that regard, besides the *Método de Solfeo*, was his *Escuela de Composición*. Eslava's entry into the Conservatory in 1854, his eagerness to reorganize, and the poor and ossified state of composition teaching after the death of Ramón Carnicer must have prompted Hilarión to dust off, revise, and publish his 1845 manuscript.

The *Escuela de Composición*, originally titled *Escuela de Armonía y Composición*, was conceived as a work consisting of two major sections or treatises; the first, the *Tratado de Armonía*, was published in 1857 [390]. The second section of the *Escuela* was intended to be a rather more voluminous *Tratado de Composición*. Practical considerations in editing this second treatise, however, made it convenient that it be divided into four individually published "parts", namely:

1. *Del contrapunto y fuga* ("On counterpoint and fugue")<sup>267</sup>
2. *De la melodía y el discurso musical* ("On melody and musical discourse")
3. *De la instrumentación* ("On instrumentation")
4. *De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental* ("On the popular, dramatic, religious and purely instrumental genres")

The first part of the *Escuela de Armonía y Composición*, *Tratado de Composición* ("*Del contrapunto y fuga*") was published in 1859 [391]. The second part ("*De la melodía y discurso musical*") followed in 1861 [392]. It did not take long

---

<sup>267</sup> *Counterpoint* = The art of combining, in accordance with certain rules, two or more different melodies or voices; *Fugue* = In simple terms, a composition consisting of the repetition of a theme and its counterpoint, using various means and tonal variations.

for the confusing hierarchy *Escuela-Tratados-Partes* to cause misunderstandings among customers, distributors and publishers. Taking advantage of the release in 1861 of the second edition of the *Tratado de Armonía* [393], it was therefore agreed to restructure the work, renaming it simply *Escuela de Composición* and organizing it into five treatises at the same constituent level [394].

1. *De la armonía*
2. *Del contrapunto y fuga*
3. *De la melodía y discurso musical*
4. *De la instrumentación*
5. *De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental*

This became the definitive order. The fourth treatise (*De la instrumentación*) [395] was published in 1870. The fifth and last one could not be finished by Eslava and remained unpublished.

In addition to the treatises mentioned above, Eslava published in 1860 a *Prontuario de Contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas* <sup>268</sup> [396], as a complement to his second treatise. This type of "question-answer" format was then a very common learning technique, allowing students to advance in the subject on their own, without the direct supervision of an instructor. The *Breve tratado de armonía*, originally published in 1864 with the second part of the *Museo Orgánico Español*, was later also published and sold separately [397].

The first three treatises of the *Escuela de Composición* were immediately incorporated at the Conservatory as fundamental references in the studies of composition, harmony, and counterpoint and fugue [311]; the fourth treatise was added later, upon its publication. The treatise on harmony in particular continued to be reprinted throughout the remainder of the century and in the first decades of the 20<sup>th</sup> century, and was kept in use at the Conservatory, overcoming dueling personalities and controversies, until 1911, and well beyond that outside the Conservatory. With

---

<sup>268</sup> "Handbook of counterpoint, fugue and composition in the form of questions and answers."

these treatises, Eslava filled a notable void in composition pedagogy in Spain and displaced methods that were outdated or lacked practical value<sup>269</sup> [312][398][399]. In his analysis of Eslava's treatise on harmony, the modern musicologist Cristóbal García Gallardo makes the following observation [398]:

"Among the many merits that Eslava can boast of in the history of Spanish music, not the least is his having systematized the teaching [*of music*] at all levels. And in some subjects, he was the first [*pedagogue*] in Spain to understand that they could be taught in a systematic manner, as for instance, melody and musical discourse".

Central to Eslava's philosophy on composition was his firm belief that "(...) for a composition to be truly beautiful, it must possess: 1. originality; 2. good taste; 3. truth; (*and*) 4. sensibility." According to Eslava, originality, good taste and truth are personal gifts that can be perfected through study and experience. Sensibility, Eslava reasoned, encompasses "(...) sensibility in the choice of harmony, sensibility in structure, and sensibility in propriety", these three elements being the core of the composer's pedagogical training, "requiring persistent practice, and constituting the near-mechanical part of the art", and therefore what he considered the primary objective of his *Escuela* [391].

The *Escuela* was also well received beyond the Conservatory. A grateful Eslava effusively thanked in a personal letter his friend and colleague Francisco Barbieri for his support after the publication of the first volume of the new work, a reprise of the favor granted by Barbieri when Hilarión published his *Método de Solfeo* years earlier, in 1845 [224]:

"My dearest friend: for the very reason that among the personal traits and gifts that do you honor, I recognize the very valuable one of sincerity, I was particularly grateful for your fine and expressive letter, in which you share with me the favorable opinion that you have formed of my teaching plan regarding the *escuela de*

---

<sup>269</sup> For an in-depth review of Eslava's treatise on harmony, see the essay by Cristóbal García Gallardo [398]; for counterpoint and fugue, refer to the work of Luis Carlos Anzaldúa González [400].

*armonía y composicion* that I am publishing, and of my previous works that have seen the public light.

At the same time, I remember with pleasure and gratitude that you were among the first to adopt my *metodo de solfeo* which, published without the customary prattle, its adoption by expert and sensible teachers, I appreciated then and I duly appreciate now.

I reiterate my thanks to you, and you can always count on the sincere affection and appreciation of your friend and colleague. Humbly,

Hilarión Eslava  
Madrid, April 16, 1858"

As a complement to the *Escuela de Composición*, the pianist and former disciple of Eslava and, since 1861, supernumerary professor of harmony and composition at the Conservatory, José de Aranguren, published in 1872 the first edition of what was to become a popular *Guía práctica a su* (Hilarión Eslava's) *Tratado de armonía* [399], whose purpose was to set a detailed learning progression and facilitate the use of Eslava's textbook. Aranguren's *Guía práctica* contributed decisively to establishing Eslava's work as an essential resource in the teaching of harmony in Spain for a long time. It is also noteworthy that, despite the substantial evolution of musical styles and techniques since the mid-19<sup>th</sup> century and the naturally consequent changes in instructional content, harmony is still today taught based on many of the same concepts of classical tonality that Eslava focused on in his treatise on harmony [398].

As for the (even as early as 1859) oft-argued necessity of learning counterpoint and fugue [400], Eslava's solidly reasoned position can be summarized as, that in order to be a good composer, it is essential to transcend beyond harmony and be able to master techniques that can allow an adequate development of voices or parts in composition. In Eslava's own words [392]:

"The study of Counterpoint and Fugue is not only useful, but also indispensable for those who aspire to be true master composers; because in addition to the advantages already indicated, the Fugue obliges and habituates the learner to take advantage of any idea and

to observe the aesthetic principle in everything, linking unity and variety, not only with respect to the tone, but also with respect to the musical ideas. Counterpoint and Fugue are the mental gymnastics of the composer, and the quasi-mechanical part of the art".

Eslava's *Escuela de Composición* trained a whole generation of musicians and composers during their studies at the Madrid Conservatory. The famous Spanish composer Tomás Bretón recounted in an interview in 1916 how, preparing with José de Aranguren to enter the Conservatory in 1871, he "devoured" Eslava's *Escuela* in five months, obtaining the following year, along with his contemporary and equally precocious composer Ruperto Chapí Lorente (1851-1909), the First Prize in composition at the Conservatory [401]. Bretón was years later appointed Comisario Regio (Royal, or government delegate) of the Conservatory, between 1901 and 1912, and became Director of the institution from 1913 until his retirement in 1921 [402].

Manuel de Falla y Matheu (1876-1946), undoubtedly the most celebrated Spanish composer of the 20<sup>th</sup> century, studied piano at the Conservatory (at that point National School of Music and Declamation) in Madrid between 1896 and 1899, obtaining at the end of his studies the First Prize in piano. Like Bretón, Manuel de Falla would have learned the basics of harmony with Eslava's method. Later, in his own didactic work *Apuntes de armonía*<sup>270</sup>, written between 1900 and 1906, a young Falla would end up making extensive and practically literal use of Eslava's treatise on harmony in several of the sections on harmonic theory, also relying on Aranguren's *Guía práctica* [398][403].

An interesting musicological aspect of the treatises of the *Escuela de Composición* is the inclusion of small illustrative fragments composed by Eslava himself. Although most of them are too short to reach the level of concert repertoire pieces, there are some exceptions worthy of special

---

<sup>270</sup> This document, preserved in the Manuel de Falla Archive in Granada, has been published in a facsimile edition [404]. By way of reference, the first version of Manuel de Falla's two-act opera *La vida breve* (1904-1905) dates from the same period [403].



consideration: in *Tratado 2º - Del contrapunto y fuga*, the two "*fugas bellas*"<sup>271</sup> for choral ensemble and organ (CPE-399/1 and 2) and, in *Tratado 4º - De la instrumentación*, the examples for various instrumental groups (CPE-397/1 to 14). And while still on the same subject of learning, beyond the *Escuela de Composición*, it is worth mentioning also the beautiful "Original solo for horn in E flat and piano" (CPE-349) that Eslava wrote for the French Horn method his colleague and friend Antonio Romero, published in 1871 [405].

#### Hilarión Eslava's Mastership at the Royal Chapel of Music

Astonishingly, Hilarión Eslava's teaching activity at the Conservatory, his involvement in music associations, and his work as a researcher and music editor and critic did not keep him from carrying on with his career as a composer or his usual tasks as Master-Director of the Royal Chapel. With regard to composition, nearly all of Eslava's output during these years was devoted to sacred music, mainly in the service of worship at the Royal Chapel: Masses, *Lamentations* and *Misereres* for the Holy Week liturgy, *Sequences*, psalms, litanies, hymns, motets and many of his ever-popular *Salves* come from this period. Among his Masses for the Royal Chapel, one that specially stands out is the *Mass in E flat* (CPE-366), premiered on November 9, 1856, and the subject of an in-depth, highly complimentary review published in the *Gaceta Musical* [406]. With equal anticipation and critical success, his *Misa de Difuntos* (CPE-363) [407] was premiered at the Royal Chapel on November 2, 1860, a work that was destined to become the music of choice for many decades thereafter in funeral services held at the Court and a complement to his equally famous *Oficio de Difuntos* (CPE-597), premiered in 1847.

Regarding the music used in ordinary worship at the Royal Chapel, a valuable reference, though obviously anecdotal and limited, is the *Gaceta Musical de Madrid* and its periodic reporting all through 1855 of the music programmed at the

---

<sup>271</sup> The "*fuga bella*" is a subgenre of the fugue that Eslava defined as a four-voice choral work with piano or organ accompaniment, freely composed with expressive lyrics over a melodic phrase, sacrificing rigor in favor of beauty of expression. The result must be, according to Eslava, "of elegant structure, naturalness and harmonic richness" [392].

Chapel. The reports appeared regularly in the publication, generally in its "Crónica de Madrid", with the author(s) naturally paying more attention to the most important functions, such as Holy Week, Corpus Christi or the solemnity of the Forty Hours, celebrated at the beginning of each month<sup>272</sup>. A simple compilation of the data from these reports (shown below) provides an idea of the sacred music preferences of Eslava and the Court at that time. In this table, the numbers of performances are ranked by type of composition and date of birth of the composer (oldest to newest):

Composer	Masses	Psalms, Lamentations, Responsories and Sequences	Hymns and motets	Symphonic works
T. Luis de Victoria (ca. 1548-1611)			7	
Alonso Lobo (1555-1617)	2			
Pedro Periañez (ca. 1560- ca. 1612)			1	
Andrés Lorente (1624-1703)		1		
Diego de Cáseda (1638-1694)			1	
José de Torres (1670-1738)	3			
José de Nebra (1702-1768)			1	
Francesco Corselli (1705-1778)		2		
F.J. Haydn (1732-1809)		1		

*(Continued next page)*

---

<sup>272</sup> For a description of this tradition, see Chapter VIII.

Composer	Masses	Psalms, Lamentations, Responsories and Sequences	Hymns and motets	Symphonic works
José Lidón (1748-1827)	3	7		
Manuel Doyagüe (1755-1842)	3			
W.A. Mozart (1756-1791)			2	
Mariano R. de Ledesma (1779-1847)	5	8		
Lorenzo Nielfa (1783-1861)		2		
Francisco Andreví (1786-1853)	9	3	4	
Franz Schubert (1797-1828)	2			
Hilarión Eslava (1807-1878)	6	6	7	2
Ángel Inzenga (?-1860)		3		
José Inzenga (1828-1891)		3		

This tabulation leads to a number of interesting observations. First, the selections show a fair amount of variety in the musical programming, which, incidentally, includes a considerable number of works by Spanish Renaissance and Baroque composers (16<sup>th</sup> to mid-18<sup>th</sup> centuries), most of that music probably recovered by Eslava in connection with his musicological research. Secondly, in his selections of Renaissance polyphony, there appears to be a stronger preference for the motets by Tomás Luis de Victoria, some previously transcribed by Hilarión himself and published in his *Lira Sacro-Hispana*. Eslava may have thus intended to take advantage of the relatively splendid means at his disposal at the Royal Chapel and the prerogative that his Mastership afforded him to help familiarize audiences with a

musical legacy that was at last being rediscovered. He was evidently far from the malicious portrayal of him as a lazy philistine that was peddled many years later by Felipe Pedrell and some of his followers.

Note also that most of the Masses in this summary belong to composers temporally close to, or contemporary with Eslava. This is understandable, considering that the more recent compositions would have been more in keeping with the liturgical practices of the time and, technically, more within the reach of the performers at the Royal Chapel. Curiously, given their shared competitive past, Francisco Andreu seems to have been Eslava's favorite choice for the Masses performed during that year. On the other hand, the fact that Masses by Franz Schubert were also featured in the programming — as it happens, the first documented performance of major works by this composer on Spanish soil — demonstrates a willingness by the Maestro to try out 'new' music. And there is also this unexpected finding: excluding Francesco Corselli (or Courcelle), an Italian composer living in Spain and Master of the Royal Chapel of Music between 1738 and 1778, there is *nothing* in this repertoire of Italian or French origin.

Continuing with this music snapshot of the Royal Chapel, it is also noteworthy that the proportion of works by Eslava was not higher, considering that in 1855 he was already a recognized composer with a substantial and relatively popular inventory of sacred music to his name. As a related aside, and with respect to the two unusual symphonic works listed in the table — mentioned in the *Gaceta Musical* as part of the Royal Chapel's December program — these are compositions described only as "symphonies", the name commonly given at that time to all instrumental works, from operatic overtures to full-blown symphonies. Given that these two performances took place on consecutive days (although at different functions), it is most likely that they were the same work, but the specifics are unknown. Also interesting is the observation that throughout the year the program featured motets recently composed by Eslava for four voices (SATB) in a musical *stile severo* or "austere style", sung a cappella or with just a simple organ accompaniment, perhaps simultaneously a foray by Eslava into this genre and

his tribute to the great Spanish polyphony masters of old. Incidentally, within this category and of particular beauty in their simplicity and piety are his six *Motetes al Santísimo*, catalogued as CPE-369<sup>273</sup> and the three *Motetes* collected under CPE-367<sup>274</sup>, all of them published later by Bonifacio Eslava and to this day considered among the composer's best choral works.

To conclude, it is appropriate to note here the growing fame that Hilarión Eslava achieved in other countries of the European Catholic orbit, especially in Belgium, as a result of his appointment as Master of the Royal Chapel and recognized composer of sacred music. After his tour abroad in 1852 and perhaps largely thanks to his good rapport, first with Fétis and Gevaert, and later with Xavier van Elewyck<sup>275</sup>, Eslava enjoyed exceptional prestige in the Catholic Low Countries. Eslava's religious works were performed assiduously for decades in the main Belgian churches, cathedrals and concert halls — in Brussels, Antwerp, Liège, Namur, Tournai and Louvain [2][409]-[411]. When the Belgian Congress on Religious Music was held in 1864 in the town of Mechelen / Malines, which brought together numerous delegates from Belgium, France, and other European and American countries, Eslava, though not present, was appointed by acclamation as corresponding member and sole representative of Spain to the Music Section [412][413].

---

<sup>273</sup> Incipits, in the order of catalogue numbering: *O sacrum convivium*, *Bone pastor*, *O salutaris Hostia*, *Jesu dulcis memoria*, *Panis angelicus* and *Ecce panis angelorum*.

<sup>274</sup> Incipits: *Ave Maria*, *Benedicta es tu* and *O sacrum convivium!*

<sup>275</sup> Xavier van Elewyck (in Flemish, van Elewijck, also known by his nobility title of Chevalier van Elewyck, 1825-1888), was an influential Belgian composer, conductor and scholar, as well as a courageous and eloquent leading advocate of an inclusive understanding of religious music, in opposition to the prevailing currents of the second half of the 19<sup>th</sup> century, which sought to proscribe most instruments and to impose Gregorian chant and Renaissance-style polyphony as the only musical forms acceptable in Catholic temples [408]. Chapter XII explores this subject further.

### The opening to concert music in Spain: The *Conciertos Sacros* of 1859

One of the most important events for Eslava as a composer during this period was his involvement and the inclusion of several of his works in the programming of the *Conciertos Sacros* held at the Teatro de la Zarzuela in Madrid during the Lenten season of 1859<sup>276</sup>. These concerts became a major milestone in the history of classical music in Spain, offering to a popular audience practically for the first time, and for the mere price of an admission ticket, the opportunity to experience the symphonic repertoire, as had already been customary for years in Paris and other European cities. And all this during the penitential season of Lent, no less! [108][373][414].

The inspiration for the *Conciertos Sacros* came from the French *Concerts Spirituels*<sup>277</sup>, quietly encouraged, however, by the prospect of economic profit. In Catholic Spain, it was a tradition — and remained so until relatively recent times — to reduce the number and frequency of theatrical performances during the Lenten season, until after Easter Sunday, ceasing completely on Fridays (obligatory days of abstinence during Lent) and during Holy Week. This was not, therefore, a particularly lucrative season for impresarios and music and theater professionals, who had to endure seeing their already meager incomes diminished even further, until the theatrical season could fully resume. An obvious solution — if the proper authorizations could be secured; no easy task

---

<sup>276</sup> For an in-depth study of Madrid's *Conciertos Sacros* of 1859, we recommend in particular Ramón Sobrino's excellent monograph on this subject [414], based to a large extent on Francisco Barbieri's meticulous contemporary journal entries and memoirs [415].

<sup>277</sup> Initiated in 1725 during the reign of Louis XV and held at the *Palais des Tuileries* every year until 1791, the *Concerts Spirituels* took place during Holy Week and on major liturgical feasts such as Corpus Christi. Initially, the programming specifically excluded opera and French music, and these were events confined to the Royal Court. The concerts were reestablished in 1805, but were not held regularly and were not opened to a wider audience until 1830, when François-Antoine Habeneck began to include *concerts spirituels* in the annual programming of the *Société des concerts du Conservatoire* during Parisian Holy Week, becoming a popular tradition that endured until 1927 [416][417].

— was to offer music concerts with a plain content and somber tone in keeping with the occasion and at their conclusion, with great fanfare, donate a substantial part of the proceeds to charity, thus giving the event a veneer of piety.

Joaquín Gaztambide, director of the Teatro de la Zarzuela, had tried to pursue precisely this approach in March 1858, but his request was denied by the Ministry of the Interior because the proposal failed to receive the necessary approval of the Ecclesiastical Vicar (highest ecclesiastical authority) of Madrid. Not ready to give up, Francisco Salas, the impresario at la Zarzuela, took charge of the matter with great shrewdness and skill. From the beginning, Salas sought (and obtained) the support of influential personalities, including Leopoldo O'Donnell, then President of the Government, and the Marqués de la Vega de Armijo, Governor of Madrid, while simultaneously keeping the Ecclesiastical Vicar of Madrid indirectly apprised through designated intermediaries. In presenting his request to the Minister of the Interior in November 1859, after diplomatically acknowledging the existing prohibition, "which undoubtedly has the purpose of keeping the public from being distracted from a heartfelt and profound contemplation of divine things", Salas asked for a license to present at the Teatro de la Zarzuela every Friday of Lent "the *Stabat Mater* <sup>278</sup> by Rossini, the "religious symphonies" [*sic*] of Beethoven and the best oratorios of the most famous masters", so that "works that are steeped in an eminently religious sentiment, awaken the listeners, raising their spirits". Salas concluded his exposition by emphasizing that the chosen works "also have the common attribute of not contravening any other of the prescriptions currently in place, as none of these works feature representations of the persons of the Holy Trinity, or the Virgin". Although with some reluctance, the Ecclesiastical Vicar did not object this

---

<sup>278</sup> *Stabat Mater dolorosa* ("There was the sorrowful Mother") is a moving religious poem of medieval origin that commemorates the suffering of the Virgin Mary before a crucified Jesus. This prayer has been set to music by more than 300 composers, including Eslava, in his case, in multiple versions (CPE-345, 378, 638 and 661). Today, the most widely performed versions of the *Stabat Mater* are probably those of Pergolesi, Rossini and Antonín Dvořák (1841-1904).

time to the request<sup>279</sup>. With the favorable recommendation of the government, Francisco Salas' request was approved by the Queen on February 1, 1859. In exchange, Salas undertook to donate a paltry 10 percent of the gross proceeds of the concerts to the Court's charitable establishments [414].

Salas also moved to secure the support of Hilarión Eslava at the Royal Chapel and Rafael Hernando at the Conservatory, getting them to provide musicians, scores and materials. Having received official permission and now counting with ample resources from the Conservatory, the Teatro de la Zarzuela, the Royal Theater, the Royal Chapel, various other theaters in Madrid, and even members of a military band, as well as soloists hired especially for the occasion, Salas put Francisco Barbieri in charge of the artistic direction of the concerts [414][418].

For the concerts, Barbieri had a veritable and exceptionally large army under his baton: more than 140 participants dressed in tails (the gentlemen) or formal black suits (the ladies), spread out in front of the audience on several tiers, with the soloists and chorus members situated on either side of the stage and the members of the orchestra behind, on raised platforms, with the piano and organ (actually, a harmonium) on the proscenium, following the practice Barbieri had so often observed in concerts at the Paris Conservatoire. Barbieri conducted the entire ensemble from a podium at the center of the stage.

---

<sup>279</sup> In his report, the ecclesiastical Vicar of Madrid, Manuel de Obeso, anticipating some possible criticism of his extraordinary decision among the most conservative sectors of his vicariate, argued that "I must manifest to Your Excellency [*the Governor of Madrid*] that it would be desirable that the prohibition of theatrical performances on the aforementioned days remained in place, in order to remind the public of the holy season of prayer and fasting", however acknowledging that "the referenced compositions and the music that accompanies them are very acceptable to raise the soul towards piety, if the government of His Majesty considers that with them the audiences can be distracted from other kinds of encounters more dangerous and harmful to the families". There were surprisingly few complaints, most wondering why the exemption had not been applied to other theaters in the capital as well [408]. The reason: quite simply, an enterprising Francisco Salas had beaten them to it.



Although Eslava has been given little credit for the organization of these events, the sizeable personal correspondence between him and Barbieri in those days demonstrates his significant influence on the content and execution of the concerts [224][414]. As an example, regarding the selection of sacred music for the program, a pragmatic Eslava suggested in a detailed letter to Barbieri to temper the expectations of an audience unaccustomed to concert music [415]:

"The sacred music repertoire is very rich; but now at the beginning, the most convenient sources are Rossini, Mercadante and Cherubini, which are those of the *sutile-dulci* ["subtle-gentle"] style that you point to. When the public becomes accustomed to them, it is quite certain that they will come to like other composers somewhat older than the modern ones.

In short, I believe that at the beginning you should not perform any very long complete work, but extract the most melodic, the most expressive, what we call *of greater effect*".

No doubt in recognition of this collaboration and, given the prestige of the Master of the Royal Chapel of Music, Barbieri included works by Eslava in five of the six programs, the only Spanish composer to be so honored.

The six concerts, performed between March 11 and April 15, 1859, were well received by the public, with the Queen and her entourage attending the fourth concert<sup>280</sup>. In keeping with the style of the time, the concerts were divided into three parts separated by intermissions. Each part alternated between selections of music for instrumental or singing solos, chamber music and fragments or short symphonic or choral pieces featuring sacred and secular music and making more than one predictable, though not exempt from risk, nod

---

<sup>280</sup> At Barbieri's suggestion, and as a preventive measure "in order to respond to any nonsense that might come from the Government or from the overly meticulous", Salas also made a point to invite the Ecclesiastical Vicar. He and two of his subordinates showed up at the first concert, and Salas offered them seats in one of the best boxes. According to Barbieri, "they left very pleased" [414].

to opera. The prices for the admission tickets were set at between 4 and 140 reales, with the possibility of subscriptions to all six concerts [414].

Among the most musically relevant works (seen from today's perspective), other than those by Eslava, were the following [373][414]-[373][414]:

In Concerts 1 and 2 (March 11 and 18, with slightly different programs): Weber's overture to the opera *Oberon* (J. 306); Mozart's motet *Ave verum corpus* K. 618, arranged by Eslava; the two final movements of Beethoven's Quartet Op. 18 No. 5<sup>281</sup>; the first movement ("*Molto allegro*") of Mozart's Symphony No. 40, K. 550; and the complete *Stabat Mater* by Rossini.

In Concerts 3 and 4 (March 25 and April 1, also with slight differences in programming): The overture to the opera "*L'étoile du nord*" ("The North Star") by Meyerbeer; Schubert's *Ave Maria*<sup>282</sup> (in a voice and piano version); Rossini's *La Carità*, arranged by Eslava for sopranos and female choir with harp accompaniment<sup>283</sup>; the third movement ("*Menuetto. Allegretto - Trio*") of Mozart's Symphony No. 40, K. 550; three movements from Beethoven's *Septet* Op. 20; the overture from the opera "*Der Freischütz*" ("The Poacher") J. 277 by Weber; and *Sonata VII* and *The Earthquake* from "*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*" ("The Seven Last Words of Christ on the Cross") by Franz Joseph Haydn.

In the fifth concert (April 8): Overture from the opera "*Les martyrs*" by Donizetti; again, the first movement of Mozart's Symphony No. 40 and the overture from Weber's *Der Freischütz*; an aria from the opera "*Le*

---

<sup>281</sup> In the program this work is incorrectly announced as "*Sonata Op. 17*".

<sup>282</sup> Originally, *Ellens dritter Gesang*, or *third Ellen Song*, D. 839, Op. 52, no. 6, part of Schubert's song cycle on "*The Lady of the Lake*," a literary work by Scottish novelist Sir Walter Scott.

<sup>283</sup> Rossini's original work was the third part of Rossini's *Trois chœurs religieux* for three female voices with piano accompaniment. Although the title of the work is the same, this arrangement does not seem to have been related to Eslava's original composition *La Caridad* (CPE-440) premiered in 1861 at the Teatro de la Zarzuela, mentioned earlier in this Chapter.

*prophète*" by Meyerbeer; and part of the *Sequence* ("Lacrimosa") from Mozart's *Requiem*, K. 626.

In the sixth and last concert (April 15): Overtures from "*Les martyrs*" by Donizetti and *Oberon* by Weber; *Lacrimosa* from Mozart's *Requiem*; aria from the opera "*Le prophète*" by Meyerbeer; *Stabat Mater* by Rossini; and the first movement (*Allegro molto appassionato*) from the concerto for violin and orchestra Op. 64 by Felix Mendelssohn, with Jesús de Monasterio as soloist.

The first original work by Hilarión Eslava included in the program, the a cappella motet *Bone Pastor* (number 2 of the collection of six Eucharistic motets catalogued under CPE-369) was featured in the second of the concerts, performed by a 70-voice choir. Both Barbieri, who described the performance of the motet as "divinely sung," and the audience responded with great acclaim. The same work was again included in the third concert, earning equal or greater applause and repeated at the insistence of the audience, as had been also the case in the previous concert. For this concert, Eslava had offered Barbieri one of his *Lamentations* and a simpler *Salve*, but in light of the technical challenges of some of the other programmed works, the director opted to play it safe and go back to the aforementioned motet. The same piece was performed again in the fourth concert, this time in the presence of the Queen, with the same result. In the fifth concert, one of Eslava's *Lamentations* was finally sung, specifically the third one of Holy Wednesday for four voices and orchestra (CPE-425), with moderate success<sup>284</sup>. For the last concert, Barbieri again resorted to Eslava's motet, but this time poorly sung by a choir lacking almost half of its members and was predictably received with little applause [414].

---

<sup>284</sup> Barbieri described the performance in the following terms: "it went well, although a little hesitant and was well-liked, being applauded, although not very much". Eslava himself, in a letter sent to Barbieri the following day, commented in this same regard [415]:

"Although my *Lamentación* has not been all that successful for a generality of the public, I have been pleased with the good execution, thanks mainly to you, which I appreciate all the more given the great number of new pieces that you have had to prepare in just a few days."

Materially, the *Conciertos Sacros* turned out to be a round business for the entrepreneur Salas, though they apparently generated somewhat less revenue than he had expected, grossing 133,565 reales. As agreed, a tenth of that amount (13,356 reales and 50 céntimos) was given to the Governor of Madrid as a donation "for the poor of Madrid". The net profit for Salas was calculated by Barbieri at between 20,000 and 30,000 reales [414][415]. The astronomical production costs — including the more than 13,000 reales spent on gifts of jewelry presented to some of the participants (Eslava being excluded, likely because of his clerical condition) — amounted to between 90,000 and 100,000 reales.

As for the general public's reaction to the *Conciertos Sacros*, it could be described as a mixture of enthusiasm and perplexity before a "musical genre that is very difficult to understand"<sup>285</sup> [373]. On the other hand, it is interesting to read Barbieri's own retrospective evaluation of the concerts, drawn from his notes [414]:

"The artistic results of this musical novelty for Madrid have been very good, if one considers that it has awakened in the artists and in the public the enjoyment to listen and to appreciate the good lyrical works of the religious genre, away from the place for which they were written. It is true that the execution has left something to be desired, but this shows that if in such a short time and with such uneven elements it has been possible to do what the public has witnessed, when in future years

---

<sup>285</sup> Textual words of Francisco Salas in a letter sent to Francisco Barbieri after the conclusion of the *Conciertos Sacros* [414]. The music was new, or at least unfamiliar, even for the musicians themselves; on this point, in 1882, in a letter to the director of the Madrid newspaper *La Correspondencia Musical* [419], Barbieri recalled the following humorous anecdote "(...) when in the year 1859 I began to rehearse the andante of Beethoven's famous symphony in C minor [*No. 5, Op. 67*], I asked one of the most illustrious musicians in my orchestra: "What do you think of this *andante*?" and he answered: "I think it lasts longer than a pair of boots". Although Barbieri gets the date wrong — the anecdote must surely have occurred in 1864 instead [414] — the inference is quite clear. The reaction was not unlike that at the concerts of Óscar de la Cinna in 1855-1856, described at the beginning of this Chapter.

the concerts are prepared with time, undoubtedly much better results will be obtained for a musical art that in Spain may be capable of rising to the heights that have been reached in the foreign countries that have managed to advance the most. We therefore consider this as a felicitous rehearsal and hope that the enthusiasm of the artists will henceforth produce the most satisfactory results."

Here, Barbieri seems to refer to the concerts as having been exclusively devoted to sacred music, when the reality is that only about half of the repertoire performed could be considered sacred and that opera was more than generously represented in the program. Salas and Barbieri therefore did not strictly comply with the stipulations in their original request to the government. But the most important accomplishment, as Barbieri points out, was the precedent that these concerts created for a much belated but definitive opening of Spanish audiences to concert music.

It should be pointed out too that Madrid was not the only Spanish city at that time experimenting with the concept of public concerts. In Barcelona, for example, the summer *Bailes-Concierto* in the Jardines de Euterpe — an urban open-air space for public entertainment — were the genesis between 1858 and 1861 of modest symphonic-choral concerts sponsored by the *Sociedad Musical Euterpe*, led by the Catalan conductor, composer and politician Josep Anselm Clavé i Camps (1824-1874) [420][421]. Clavé was to also later play a fundamental role in the creation of popular music societies in Spain.

#### Concert music in Madrid from 1860 to 1870

After their initial success, Madrid's *Conciertos Sacros* took place again in 1860 (6 concerts), 1861 (5) and 1862 (1), not at the Teatro de la Zarzuela, but at the Royal Theater, and not led by Barbieri, but by the artistic director of the Royal Theater, Juan (Johann) Daniel Skoczupole (1811-1877) [414][422]. This change may have been brought about by Francisco Barbieri's dissensions with his partners in the Teatro de la Zarzuela, which provoked the sale by Barbieri in 1859 of his shares in the Teatro's partnership and his personal break with Joaquín Gaztambide and Francisco Salas

[418]. The programming of the *Conciertos Sacros* at the Royal Theater followed, though with somewhat less zeal, the general formula of the original series, combining concert music (including for the first time, on February 24, 1860, fragments of Beethoven's Symphony No. 3 Op. 55 "*Eroica*"), operatic numbers of questionable religious devotion, and unsurprisingly, a clear preponderance of Rossini's music, invariably led by his popular *Stabat Mater*. Very little of Eslava's music was performed — the only references that have been found in the contemporary press are to a fragment of his then-newly composed *Misa de Difuntos* and his popular a cappella motet *Bone Pastor*, both works featured in 1861 season concerts. In a letter from Eslava to Barbieri, Hilarión complained that another of his Eucharistic motets, *O! Sacrum convivium* (probably the first in the CPE-369 series that also contains *Bone Pastor*), was sung "so slowly and so badly that it had no effect whatsoever, this being perhaps the one [motet] I esteem the most" [224]. Some critics commented that, in comparison with the concerts of the Teatro de la Zarzuela, the new concerts at the Royal Theater were lackluster, offering little variety in their programming, going no further in terms of artistic resources than what the Royal Theater routinely used, and generally displaying little enthusiasm in the staging and even in the performance of many of the works [423][424].

The 1862 season of the *Conciertos Sacros* at the Royal Theater was trimmed down to just one concert; a second concert was cancelled at the last minute due to the indisposition of one of the main soloists, and nothing further was done. Meanwhile, the board of directors of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* had agreed in February 1862 to take up the idea of offering concerts on a more regular basis, beginning during the Lenten season with a series consisting of three matinees and one evening concert, all performances taking place on Sundays in the Great Hall of the Conservatory, with affordable tickets purchased by subscription. Gaztambide was offered, and accepted, the position of director<sup>286</sup>. The

---

<sup>286</sup> The decision to hold the Lenten concerts, according to the chronicler Antonio Peña y Goñi, drawing his information from the *Anuario* [annual report] de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* of 1861-

news was received with considerable expectation by the press and the public, an interest that was reflected in an unexpectedly high number of subscriptions. The concerts took place on March 23 and 30, and April 6 and 12, 1862 [22][373][425][426].

In terms of programming, the formula followed for these concerts was the same as that used in 1859, combining symphonic works, choral and solo performances, including in every concert excerpts from Rossini's indispensable *Stabat Mater*. Among the most notable premieres by foreign composers were selections from Haydn's oratorio *Die Schöpfung* ("The Creation"), Mendelssohn's Trio (piano, violin and cello) No. 1 in D minor Op. 49, and Beethoven's Sonata for violin and piano No. 9 in A major Op. 47 ("*Kreutzer*"), with violinist Jesús de Monasterio and pianist Juan María Guelbenzu receiving special critical acclaim for the latter two works. Eslava was granted the privilege of being the only Spanish composer represented in the concerts, which featured parts of his *Misa de Difuntos*, the *Fantasia Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Dividida en Tres Pequeños Cuadros* for organ<sup>287</sup> and the motet *Jesu, dulcis memoria*, an a capella work that is part of the same collection (CPE-369) as the previously referenced *Bone Pastor* [373][424][426].

The Lenten concerts of 1862 were a resounding success with the public and with most of the critics [373][424][427]<sup>288</sup>. For

---

1862, had been made following the recommendation of an executive commission formed at the behest of the board of directors of the *Sociedad*. Rafael Hernando, José Inzenga and Hilarión Eslava were the appointed commission members. The choice of concert series director may have fallen on Joaquín Gaztambide because Barbieri was residing in Paris at that time. At any rate, Gaztambide was considered an excellent conductor too.

<sup>287</sup> This work, previously mentioned, was composed in 1857 for the premiere of the new organ in the Cathedral of Murcia, designed and built with Eslava's help (Chapter IX). Performing on this occasion was Ignacio Ovejero.

<sup>288</sup> The reference [427] is especially interesting because in addition to an extensive (and laudatory) analysis of the *Conciertos Sacros* of the

Gaztambide personally, they were also his definitive consecration as a conductor. In a review published in the conservative Madrid newspaper *La España*, the writer and music critic José María de Goizueta (1816-1884) described Gaztambide as "one of the best conductors in Europe" and spoke of an audience that "came to the first concert out of curiosity; the second, because they thought the first was good; the third, because they were beginning to develop a liking; the fourth, with a feeling of sadness that it was to be the last"<sup>289</sup>. The success was also profitable: the concerts brought a net profit of 11,902 reales, 43 percent of the *Sociedad's* income for that year [426].

In June, an extraordinary concert sponsored by the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* took place at the Teatro de la Zarzuela for the benefit of a newly created (though not yet formalized) *Sociedad Española de Conciertos* headed by Gaztambide. The concert, which was attended by the King consort and the Queen and a large audience, included in its program, as usual, works of various kinds, among which was an a cappella motet by Eslava, possibly *Panis Angelicus*, one of the works in the collection of six Eucharistic motets collected in CPE-369 [224][426][428]. The event was a great success. Emboldened by this triumph, the *Sociedad de Conciertos* was formally established in October of the same year, with the influential José de Salamanca as president,

---

Conservatory of 1862, Emilio Arrieta, celebrated composer, professor of Composition and future director of the Conservatory, shares some of his opinions on the state of concert music in Spain. Arrieta begins his article with a long disquisition on what he calls the *music of the future*; in particular, the production of the German composer Richard Wagner (1813-1883), whom Arrieta does not hesitate to castigate, as other of his Spanish contemporaries also frequently did. Comparing Wagner's music rather unfavorably with that of his German, Austrian and Italian predecessors, Arrieta takes particular aim at the opera *Tannhäuser* (WWV 70, 1845), calling it "monstrous in form, of tangled harmonization, of stilted instrumentation, and of songs.... that discomfit and torment the soul of the unhappy listener." Eslava would have probably concurred with Arrieta in this opinion.

<sup>289</sup> Comments copied from the monograph by Ramón Sobrino [425]. The original of the cited issue of *La España* in the Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España — the only digital version found — is damaged and the article by Goizueta is missing in the scanned pages.



Joaquín Gaztambide as director, Jesús de Monasterio as vice-director, Conservatory flute professor Pedro Sarmiento y Verdejo (1818-1882) as Secretary, and Francisco Barbieri as choral and voice director [429].

Gaztambide's *Sociedad de Conciertos* was followed by the creation in November 1862 of the *Sociedad de Cuartetos* ("Quartet Society"), established for the purpose of "making classical music known to a select public, accustoming them to its beauty and enhancing their education, showcasing as models the monumental works of the great masters of the art" [430]. The process of creating this prestigious and influential association was led by Jesús de Monasterio, with the help of his former tutor, Basilio Montoya and the support, among others, of Juan María Guelbenzu. The first concert of the *Sociedad de Cuartetos* was on February 1, 1863. Its performances were to continue with regularity for more than three decades; the last concert took place in 1894. From the extant correspondence between Eslava and Monasterio it is known that Hilarión was a regular attendee at the first concert seasons and one of the *Sociedad de Cuartetos* most unconditional enthusiasts [431]. There was also talk at that time of forming a choral society, but the proposal does not seem to have prospered [432].

With the creation of the *Sociedad de Conciertos*, Gaztambide intended to recreate the success of the Lenten concerts in 1863, this time dispensing with the sponsorship of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. His plans, however, collapsed due to an open and bitter dispute involving the artists and employees of the Royal Theater and the Teatro de la Zarzuela, the latter a venue in which, as will be recalled, Gaztambide was a founding partner. The conflict not only put an end to the possibility of performing the planned concerts, but also led to the dissolution of the *Sociedad de Conciertos* after most of its musician members resigned in protest. While these events were taking place, the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* was trying to organize a less elaborate series of events consisting of choral

music recitals with wind instruments and organ led by Barbieri, an initiative that also failed to materialize<sup>290</sup> [22].

Fortunately, the situation was very different the following year. The new series of *Conciertos Sacros* was announced as a continuation of the 1862 concerts, this time firmly under the patronage of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. The series of four concerts held in the Great Hall of the Conservatory between February 28 and March 19 under the direction of Jesús de Monasterio (leading the orchestra) and Francisco Barbieri (choir director) was received with great enthusiasm. The program was quite similar to that of previous series, featuring excerpts of concert music (Haydn, Beethoven, Weber — almost all by then already familiar to the public) and opera, as well as various solo performances. The most notable exception was the Madrid premiere of music by Richard Wagner, specifically, the then-titled "Triumphal March" for chorus and orchestra from the opera *Tannhäuser*<sup>291</sup> performed at the third concert. The work was received with great acclaim by the Madrid public, and (as was to be expected) with opinions of all tastes on the part of the critics [373][435][436].

The music of Hilarión Eslava was generously represented in the four concerts, premiering with great success in the first concert two new works: The soprano solo with obbligato

---

<sup>290</sup> Among Eslava's letters to Barbieri kept at the Biblioteca Nacional de España [222], there is one dated January 21, 1863, in which Eslava congratulates Barbieri on the organization of an imminent (but ultimately suspended) second series of *Conciertos Sacros* and wishes him "greater success than in the first" (referring to the concerts of 1859), adding that he had hardly been able to devote himself to composition and that, due to his workload, he was not in a position at that time to compose anything new.

<sup>291</sup> Although other possibilities have been suggested [373], the most logical, based on the title and the brief descriptions of this composition in the press, is that it was the emblematic *Grand March* of the Second Act, Scene IV of the opera. This work had previously figured in the planned programming of the *Sociedad de Conciertos* of 1863 [433], which, as we have seen, did not take place. It is also likely that this was the same fragment that had already been performed in Barcelona with great success beginning the summer of 1862 in the recitals of the *Sociedad Musical Euterpe* [434].

English horn on *O quam tristis et afflicta*, from the *Stabat Mater*<sup>292</sup> (CPE-345) and the *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso el Sabio* for contralto, high voices, and large orchestra<sup>293</sup> (CPE-344). The first of these works was performed by the soprano and composer Agustina de Lanuza accompanied by Antonio Romero, English horn. In the second concert, the young contralto Arsenia Velasco (1845-1874) performed as the soloist. Both singers studied at the Royal Conservatory of Madrid, where Eslava taught composition. In the in-depth review of the second concert published by the newspaper *El Contemporáneo*, the critic praised both works at length, concluding his commentary on the *Cantiga* with the following words [438]:

"The performance was admirable, the children's choir producing a delightful effect. Miss Arsenia Velasco, a

---

<sup>292</sup> Likely, the second stanza of this well-known prayer, "*O quam tristis et afflicta / fuit illa benedicta / Mater unigeniti / quæ mærebat et dolebat/et tremebat, cum videbat / nati pænas incliti*" ("Oh, how sad, oh, how afflicted / was the blessed Mother / of so many torments filled, / as she sadly contemplated / and with great sorrow saw / her beloved Son's suffering!", from the translation by famous Spanish poet Lope de Vega [437]). This work by Eslava has not yet been found. There is a *Stabat Mater abreviado a ocho voces con orquesta* (CPE-378) by Eslava printed by his nephew Bonifacio, but there does not seem to be any relation (apart from the subject) between that composition and the one premiered at the *Conciertos Sacros* of 1864.

<sup>293</sup> It is actually the first verses of *Cantiga* number 13 (mistakenly or perhaps superstitiously changed to 14?), "*Assi como Jesu-Cristo...*". The *Cántigas de Santa María* are a collection of 247 compositions in ancient Galician-Portuguese language and mensural notation in honor of the Virgin Mary that narrate miracles attributed to the intervention of the Virgin (some of them, regrettably, with a violently anti-Semitic theme) or devout prayers of praise to the figure of Mary. The authorship of the *Cantigas* is attributed, at least partially, to the Castilian king Alfonso X the Wise (1252-1284), and the probable date of composition to the years 1270-1282. The *Cantigas*, one of the most important literary works of medieval Spain, have survived to the present day thanks to their preservation in four manuscript codices, several of them exquisitely illuminated: two preserved in the Monastery of El Escorial, another in the Cathedral of Toledo (until 1869; currently in the Biblioteca Nacional de España in Madrid — likely the one used by Eslava), and the fourth in Florence, Italy. *Cantiga* number 13 tells the story of a thief who is saved from death by hanging thanks to his devotion to Mary.

student at the Conservatory, demonstrated her great skill, which, enriched by study and aided by the felicitous artistic traits that she displays, assure her a brilliant future. The composition was repeated and was received with much applause."

In the second concert, in addition to the *Cantiga*, a *Plegaria para tiple con obligado de violoncello*<sup>294</sup> was performed by the soprano (and eminent poetess and writer) Elisa de Luxán (or Luján, 1833-1899), accompanied by Antonio Campos. After this concert, the critic of the conservative and monarchist newspapers *La España* and *La Época*, José María de Goizueta, made the daring suggestion that, as Spain at that time lacked a recognized national anthem, Eslava's *Cantiga* should be considered a favorable candidate, being a composition with all the musical characteristics and royal lineage (Alfonso X the Wise) suitable for such a role [439]. The reply from the progressive side was immediate and fulminating: The following day, in the pages of the liberal progressive newspaper *La Iberia*, its anonymous theater critic ridiculed the idea, sarcastically reminding readers that Eslava's *Cantiga*, despite its unquestionable musical merit, had as its theme the redemption of a *thief*. He then added that the *Himno de Riego* (an anthem dating back to General Riego's uprising and the future anthem of Spain's Republican regimes) already perfectly served the purpose of national anthem, calling Goizueta's proposal "delirium" [440]. The question of the national anthem was to remain a recurring controversy until late in the 20<sup>th</sup> century, and to some extent it is still so even today<sup>295</sup>. Despite the public debate, Eslava's *Cantiga* continued to be well liked and was performed with no less audience enthusiasm in the following two concerts.

Given the success achieved by the Lenten concerts, the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* began to consider the possibility of offering similar concerts

---

<sup>294</sup> Probably the *Preghiera in G minor* ("Se pietà se vostra grazia...", CPE-372), a work not yet found.

<sup>295</sup> As evidence of this, Spain's current national anthem, based on the so-called *Marcha granadera* (a military march) already in use prior to its first publication in 1761, still lacks official lyrics. Eslava was to again be drawn into this controversial issue in 1870 (see next Chapter).

throughout the year. A good omen was a request sent by the Queen and King consort to the board of directors of the *Sociedad* to grant them the opportunity to hear "the compositions that had been best liked in the previous concerts and very particularly the cantiga of King D. Alfonso the Wise, masterfully paraphrased by D. Hilarión Eslava" [441]. The resultant extraordinary public concert, held on April 3, 1864, like the concerts before it, met with great acclaim.

Another positive development was the opening two months later of a large public garden called "Campos Elíseos", inspired by Barcelona's own highly popular Campos Elíseos and the earlier Jardines de Euterpe. Barcelona's Campos Elíseos had opened in 1853 and had become since 1861 the venue for the concerts by the *Sociedad Musical Euterpe*. Simultaneously an amusement park, public garden, and social and cultural recreation area, Madrid's privately managed Campos Elíseos — long since vanished — featured a zoo, a bullring, a café and restaurant, a concert hall consisting of a rotunda covered by a huge tarp, with a capacity for up to 6,000, a ballroom and, at its center, a small opera house, the Teatro Rossini [373][420][442]. At its opening, the management of the Campos Elíseos and the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* signed an agreement by which the *Sociedad* committed itself to assemble a summer music concert season in imitation of the concerts led by Josep Anselm Clavé in Barcelona and the *Concerts Populaires* established in 1861 in Paris by Jules Pasdeloup (1819-1887). In the first season at the Campos Elíseos (1864), Francisco Barbieri conducted a total of 18 concerts. In 1865, it would be Joaquín Gaztambide's turn, with no fewer than 20 concerts, starting a long tradition of summer concerts, first at the Campos Elíseos and later in other parts of the city. These events provided the dual benefits of generating a fairly reliable income for the administrators of these spaces and of making concert music readily accessible to the citizenry of Madrid. Although not many details have been preserved about the contents of the summer concert programs at the Campos Elíseos, the limited information that has been found points to a not-too-surprising preference for operatic overtures, dance music and, in general, lighter works, deliberately avoiding music from the "cultured" symphonic

repertoire that was more commonly heard in the theaters<sup>296</sup> [373][420][426].

In 1865, the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* once again organized four Lenten concerts in the Great Hall of the Conservatory, from March 17 to April 8, headed, as before, by the Monasterio-Barbieri tandem. The formula once again yielded very favorable results. Among the highlights of this series were the Lenten motet *O vos omnes*<sup>297</sup> by the great 16<sup>th</sup> century Spanish polyphonic composer Cristóbal de Morales, Beethoven's *Egmont* overture Op. 84 and the third movement of his Symphony No. 6 ("*Pastoral*", Op. 68), and the overture to Mozart's *Die Zauberflöte* ("The Magic Flute", K. 620). Hilarión Eslava was again amply represented, with a new version of the antiphon of the *Miserere*, *Christus factus est*<sup>298</sup> and the a cappella motet *Ecce panis angelorum*<sup>299</sup>, as well as an arrangement by him in collaboration with Barbieri of

---

<sup>296</sup> On a related note, it has not been possible to determine how often, if at all, Eslava's most popular works may have been performed at the Campos Elíseos, but thematically, they would not have been a very good fit. This supposition is confirmed by a lighthearted personal letter by Eslava dated August 3, 1864, responding to a request by Barbieri [224]:

"(... The religious genre to which the Cantiga belongs seems to me somewhat disadvantageous to be performed with success in the Campos Elíseos; but if you, who are endowed with a very good artistic instinct, believe that it can have a good effect, I have no objection to its performance with the modifications that you suggested to me or any other that you may deem necessary during the rehearsals.

I am very grateful to you for inviting me to compose something new; but a heat of 32 degrees [*90 degrees Fahrenheit*] is not very conducive to inspiration".

<sup>297</sup> The motet is based on the responsory with the incipit "*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte*" ("O men who travel the road, listen and see"). Eslava included this work in the first volume of his *Lira Sacro-Hispana*, and it is more than likely that it influenced the decision to make it part of the concert program referred to here.

<sup>298</sup> From the incipit "*Christus factus est pro nobis obediens / usque ad mortem, mortem autem crucis*" ("Christ became obedient for us / even unto death; precisely death on the cross"). This is probably the version for four voices (SATB) and orchestra by Eslava catalogued under CPE-353.

<sup>299</sup> Part of the Eucharistic motet series already cited, CPE-369.

the original and graceful Asturian Christmas carol *Benedicamus benedico*, by Matías Juan de Veana (1656-1705)<sup>300</sup>.

At the same time that Gaztambide was officiating in the summer concerts of 1865 at the Campos Eliseos, the French horn player and conductor Jean-Baptiste Arban (1825-1889) was conducting also with great success a series of 17 instrumental concerts at the recently opened Circo del Príncipe Alfonso<sup>301</sup>, employing a similar formula [443]. At long last, Madrid had opened its doors to symphonic concert music.

At the beginning of 1866, a change of strategy in the management of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* started to emerge. Unlike previous years, the board of directors did not organize a season of Lenten concerts; in the *Sociedad's Anuario* for 1855-56 "various causes" is given as the reason, with no further explanation. At that time, a transition seems to have also begun to a financing model for the *Sociedad* in which the main source of income — other than members' dues — shifted to ad-hoc benefit concerts organized by groups of artists acting on their own, or contributions from affiliated associations, such as the

---

<sup>300</sup> This little musical gem was included by Eslava in the third volume of his *Lira*. It is a Christmas carol written by Veana in the Castilian and Asturian languages consisting of a humorous dialogue between two Asturian village sacristans (Asturias, a former Principality, is a mountainous region located on Spain's northern Atlantic coast). Eslava and Barbieri's arrangement (CPE-405/31) begins with a brief organ introduction added by Eslava which (loosely) aims to imitate the sound of an Asturian bagpipe. The critic José María de Goizueta commented after hearing the piece that "...we have never heard anything as original or whimsical as this carol", adding that "it had to be repeated to the applause and cheers of an audience that listened to it with real pleasure" [443].

<sup>301</sup> This venue, also called Circo de Rivas, was built by the banker and businessman Simón de las Rivas y Ubieta (1824-?). It opened its doors in 1863 on the Paseo de Recoletos in Madrid, being at first devoted to circus shows, which, between 1865 and 1870 alternated with instrumental music recitals. In 1870, the premises were substantially renovated, with the addition of a stage and a large storage space, becoming exclusively a theatrical establishment under the name of Teatro del Príncipe Alfonso or Teatro y Circo de Madrid. It was demolished in 1898 [444].

*Sociedad de Cuartetos* [445]. Whether by design or by necessity, the cultural dissemination mission of the *Sociedad* was being relegated to a second place or even abandoned as a priority<sup>302</sup>. Fortunately, this vacuum was to be filled by a newly established *Sociedad de Conciertos*, this time under the direction of Francisco Barbieri, with a degree of success and a longevity that was to easily surpass Joaquín Gaztambide's failed initiative four years earlier.

As Peña y Goñi points out in his memoirs, the *Sociedad de Conciertos*, founded — rather than created — by Barbieri, rose from its foundations and managed to prosper thanks to "the warmth of the *Sociedad de Socorros Mutuos*, the first corporation that was able to bring together musicians into an association" [22] and, undoubtedly, to the tenacity and managerial skills of its founder. The new association was officially established in April 1866, and its first regulations were approved in May 1867. Its objective was to create a stable cadre of professional musicians capable of performing two annual concert seasons, one in the spring and the second during the summer, devoted to symphonic music. The *Sociedad de Conciertos* was initially directed by Barbieri (1866-1868), then Gaztambide (summer of 1868), and Monasterio (1869-1876, in the spring seasons). The *Sociedad de Conciertos* survived until 1903, becoming the most successful concert music association in Spain in the 19<sup>th</sup> century<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> An illustration of this was the series of three *Conciertos Históricos* planned for March 1868 with the goal of bringing back Spanish music composed between the 13<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries [446]. The series was the first attempt since 1864 by the *Sociedad* to resume the tradition of Lenten concerts at the Conservatory. But in the end, the *Conciertos Históricos* did not take place "because of difficulties encountered by the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*" [447].

<sup>303</sup> The *Sociedad de Conciertos* has been the subject of much detailed academic study and is treated here only rather briefly and circumscribed to its beginnings, in order to illustrate its relevance in the musical world of which Eslava was a part until his death in 1878. For in-depth discussions on the establishment and progress of this association and its relevance in the development of concert music in Spain, see, for example, [22][418] and [448].



The extraordinary cultural reach of the *Sociedad de Conciertos* can be appreciated in the following summary, illustrating the activity and the most notable premieres from its founding until 1870<sup>304</sup>:

---

<sup>304</sup> This summary is based primarily on José María Provanza's 1872 *Chronicle* [449] and various reviews published in the contemporary press, too numerous to cite here individually. The determination of what constitutes "Most Significant Premieres" in this table is somewhat arbitrary, conditioned by what in this author's opinion and in today's context could be considered influential composers and works in the symphonic repertoire, or particularly impactful in the history of Spanish 19<sup>th</sup> century concert music. Regarding the programming of the summer concerts, intrinsically "lighter" and more repetitive than the spring season concerts, also received far less coverage in the contemporary press, the main reason why the summary does not contain as much information.

Year	Event dates	Number of concerts	Conductor	Venue	Most significant premieres
1866	April 16-22	2	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Symphony No. 7 Op. 92 Beethoven, complete
	July 16 - September 15	22	Barbieri	Jardín de Apolo o de Price	
	September 23	1	Barbieri	Teatro del Circo	
1867	March 10 - April 30	10	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Symphony No.5 Op. 67 Beethoven, complete Symphony No.6 Op. 68 Beethoven ("Pastoral"), complete Symphony No.8 Op. 93 Beethoven, Allegro scherzando Symphony No.4 Op. Post. 90 ("Italian") Mendelssohn, complete Oratorio Messiah by G.F. Handel, arr. Mozart K. 572, "Halleluja"
	June 8 - August 31	33	Barbieri	Campos Elíseos	Overture from the <i>The Creatures of Prometheus</i> Op. 43 Beethoven
	September 5	1	Barbieri	Teatro de la Zarzuela	
	September 7	1	Barbieri	Teatro Rossini	
	September 12-19	4	Barbieri	Teatro de la Zarzuela	
1868	March 1 - April 13	7	Barbieri	Circo del Príncipe Alfonso	Symphony No.3 Op. 55 ("Eroica") Beethoven, complete Symphony No.100 ("Military") Haydn, complete Symphony No.3 Op. 56 ("Scottish") Mendelssohn, complete
	June 16 - August 27	28	Gaztambide	Campos Elíseos	Overture from the opera Tannhäuser WWV 70 Wagner
	September 1-13	5	Gaztambide	Teatro de la Zarzuela	

Year	Event dates	Number of concerts	Conductor	Venue	Most significant premieres
1869	April 18 - May 20	8	Monasterio	Circo del Príncipe Alfonso	Symphony No.1 Marqués, complete Symphony No.41 K. 551 ("Jupiter") Mozart, complete Symphony No.94 ("La Surprise") Haydn, complete Overture "Leonora" from the opera Fidelio Op. 72 Beethoven Overture "Egmont" incidental music Op. 84 Beethoven Overture from the opera Lohengrin WWV 75 Wagner
	June 26 - September 18	38	Skoczupole	Jardín del Buen Retiro	
1870	March 6 - April 30	8	Monasterio	Teatro y Circo de Madrid	Symphony No.2 Marqués, complete Symphony No.4 Op. 60 Beethoven, complete Symphony en E-Flat (prob. No.39, K. 543) Mozart, complete A Midsummer Night's Dream Op. 61 Mendelssohn, complete
	June 8 - July 31	17	Arban	Jardín del Buen Retiro	

This summary highlights the transition to a less fragmentary programming in which, first by Barbieri and later by Monasterio, the great symphonic works of German Romanticism of the first half of the 19<sup>th</sup> century were finally made known *in full* in Spain, particularly most of Beethoven's symphonies, as François-Antoine Habeneck had been doing in Paris while at the helm of the *Société des concerts du Conservatoire*. Barbieri, Gaztambide and Monasterio also made an effort to include to the greatest extent possible symphonic works by emerging Spanish composers, but this was not a locally established genre at that time, and most of the works premiered went unnoticed by the public. A significant exception was the first and second symphonies by the Majorcan composer Miguel Marqués y García (Miquel Marquès i García, 1843-1918), premiered with considerable success by the *Sociedad de Conciertos* just a few months after they were composed. Although little heard today, these works can be considered a worthy dawn of Spanish Romantic symphonism.

The only work by Eslava of which there is news in the programming for these concerts between 1866 and 1870, popularly known at first as *Los conciertos de Barbieri*, is the a cappella motet *Panis Angelicus*, performed in the two concerts of the 1866 spring season [449]. The absence of Eslava's music was in part due to the decision in early 1868 by the board of the *Sociedad de Conciertos* to dispense, for economic reasons, with the choir of about 80 singers that had been featured in the first two spring seasons<sup>305</sup> [418]. A year earlier, Eslava, encouraged by Barbieri, had offered to compose new sacred works for the *Society's* concerts, but in a letter to Barbieri dated December 26, 1867, Hilarión retracted his promise on the grounds that he had not "(...) found suitable lyrics to write a piece with the quality it should have, so that it could aim to be performed alongside the very beautiful music that you conduct" [224]. Barbieri had also generously suggested to Eslava that, as an alternative, he could choose a piece from his own existing sacred repertoire to be performed the following season. In the same reply

---

<sup>305</sup> Choral ensembles did not take part again in an event of the *Sociedad de Conciertos* until April 1882, on the occasion of the Madrid premiere of Beethoven's Symphony No. 9 Op. 125 [22].

letter, Hilarión, after thanking him for the offer, suggested the choral antiphon *Christus factus est* (CPE-353), recalling that it had already been sung in 1865 in the Lenten concerts of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. But with the board's decision the following month not to hire a choir, the idea of including a significant musical offering by Eslava had to be finally abandoned. From that moment on, and for years to come, the *Sociedad's* programming was exclusively instrumental. For Francisco Barbieri, the absence of a vocal repertoire was to be one of the reasons for his resignation as director of the *Sociedad de Conciertos*, which became effective in May 1868 [418]. For Eslava, given his scarce symphonic repertoire and a decreasing creative output, this would mean a musical absence in a genre that Spanish audiences were finally beginning to experience and enjoy. Spain's discovery of concert music would lead an ecstatic Arrieta to exclaim [450]:

"From this point on, there is no longer a "cultured" music; in other words, the people of Madrid welcome with evident delight that very classical music that has for so long been innate to other peoples, either because it was in their customs or because they slowly and gradually acquired every aspect of its knowledge, something that has occurred here in an instant."

#### Towards a popular music education model: The *orfeonismo*

In 1819, the French pedagogue Guillaume-Louis Bocquillon (known as Guillaume Wilhem, 1781-1842) had developed a method for teaching the basics of singing, which was used at first in the elementary schools of Paris and was shortly thereafter adapted for the musical instruction of adult males, mostly members of the lower artisan and working classes of the French capital. In 1833, Wilhem organized the first monthly meeting of a choral society founded on these principles, which he named *Orphéon*, in honor of the Greek mythological poet and musician Orpheus. The program initiated with the *Orphéon* spread with dizzying speed throughout France; in 1859 it had more than 200 affiliated associations and thousands of members all across the country [451]. Singing schools similar to Wilhem's had been also operating in other parts of Europe, notably the *Sing-Institut* (Singing Institute) in Zurich, founded in 1805 by the Swiss music printer and pedagogue Hans Georg Nägeli (1773-

1836). In central and northern European countries, these institutions were a reflection of a rich popular tradition of choral music, embodied since the beginning of the 19<sup>th</sup> century in choral societies such as the *Berliner Liedertafel*, founded in 1809 in the Prussian capital by the German composer and pedagogue Carl Friedrich Zelter (1758-1832).

In Spain, there had been no similar choral tradition. Choral societies and *orfeonismo* began to develop during the second half of the 19<sup>th</sup> century, in most cases drawn from Wilhem's educational model, though with some local nuances. In simple terms, this movement in Spain was driven mainly by the following motivations:

- social (promoting the education and welfare of the working class)<sup>306</sup>
- moralizing (providing a leisure activity considered morally 'healthy')
- political (bringing like-minded people together or gaining proselytes)
- nationalistic (mainly in Catalonia and the Basque Country: creating a distinct cultural identity)
- educational (to promote popular music and traditions)
- artistic (offering the public a quality choral repertoire).

The first formally constituted popular choral association in Spain was the *Sociedad Coral La Fraternidad*, founded in Barcelona in 1850 by Josep Anselm Clavé, becoming in 1857 the *Sociedad Coral Euterpe*, with a clear social and nationalist character, emulated by the *Orfeón Barcelonés* (1853) and a large number of choral associations spread throughout Catalonia. This model was also copied during the following decade in other parts of Spain by associations such as *La Armonía* in Bilbao and the *Orfeón Valenciano*, both established in 1862, the *Orfeón Artístico Matritense*, founded in 1864, and the *Orfeón Pamplonés*, in 1865 [452]-[454].

---

<sup>306</sup> The benefits of this participation, however, were limited to the male gender; choral societies in Spain did not admit women until nearly the turn of the century.

Although Hilarión Eslava did not seem to have been initially aware of Clavé's work in Barcelona, he certainly was, like his Catalan colleague, an ardent supporter of local cultural institutions as a means of promoting popular musical education and dissemination. The *orfeonismo* concept in fact aligned with the proposal that Hilarión himself had presented to the government while with the *Gaceta Musical de Madrid* at the beginning of 1855, in which he suggested the creation of popular music schools linked to ecclesiastical chapels of music and local philanthropic associations, all under the protection and common technical leadership of the Royal Conservatory [328]. The proposal, however, as explained earlier, died of official neglect<sup>307</sup>.

The activism of Eslava and his followers in favor of public music education did not go entirely unnoticed outside Spain. However, the reaction, when there was one, though positive and well-meaning, tended to be, as expected, in a somewhat condescending tone and of little practical value. An example of this is the following review published at the end of 1855 by Marcel de Ris<sup>308</sup>, editor-in-chief of the official journal of the association founded by Guillaume Wilhem, *L'Orphéon*, [456]:

*"(...) Puisque, dans le considérants qui précèdent leur demande, les artistes reconnaissent l'importance de la musique comme art civilisateur; puisqu'ils constatent l'existence, en Espagne, de tous les éléments nécessaires pour une régénération musicale du pays, nous croyons devoir leur recommander une mesure dont l'adoption amènerait chez eux les plus heureux résultats, ce serait la création d'une classe de chant choral populaire au conservatoire de Madrid.*

*Si notre idée était appréciée par l'honorable et savant directeur de la Gaceta, nous nous empresserions de lui*

---

<sup>307</sup> See Chapter IX.

<sup>308</sup> Marcel de Ris, pseudonym of Albert Tranchant, in addition to editor-in-chief of *L'Orphéon*, was a French political journalist and playwright, today virtually unknown [455].

*adresser tous les documents nécessaires à cette utile création."*<sup>309</sup>

The "considerations" Marcel de Ris was referring to were the recommendations outlined in the October 1855 petition addressed to the government by a group of professional musicians headed by Eslava regarding the creation of a national opera [337]. It is odd that it was the subject of the national opera and not that of the reform of musical education in Eslava's other proposal at the time that prompted the article in *L'Orphéon*; perhaps a misquote or Ris's unfamiliarity with the details of Eslava's activities. Notwithstanding the apparent confusion, in his reply, published shortly afterwards in the *Gaceta Musical de Madrid*, Hilarión was grateful though not overly excited, sounding almost even pessimistic (note the ambiguous "try someday") [457]:

"(...) We give the most expressive thanks to the knowledgeable and kind director of *L'Orpheon*, and we gratefully accept his offers, to try someday to follow in Spain the efforts of those who in France, Belgium and Germany work so fruitfully to popularize the musical art and thus have an influence in the elevation of society's morals".

Eslava did not entirely dismiss the proposed concept, but he was also perfectly aware that the creation of new chair at a Conservatory perennially lacking in means was very nearly short of impossible, and that, even if it came to fruition, the benefit of such an action would be, at best, very limited.

---

<sup>309</sup> "(...) Since in the considerations that precede their request, the artists recognize the importance of music as a civilizing art; since they note the existence, in Spain, of all the elements necessary for a musical regeneration of the country, we believe that we must recommend to them a measure whose adoption would bring them the happiest results, which would be the creation of a *class of popular choral singing* in the conservatory of Madrid.

If our idea were appreciated by the honorable and learned editor of the *Gaceta*, we would hasten to send him all the documents necessary for such a useful creation." (*Author's transl.*)



A few years later, Eslava came into contact with the Catalan composer Francesc Vidal i Codina (1836-1916), founder in 1860 of the *Orfeón Leridano*<sup>310</sup> [458]. Vidal was a faithful follower of Wilhem's model, giving his association a more educational than artistic focus, while also seeking a broader degree of collaboration with other like-minded Spanish associations — thus departing from the more Catalan regionalist tone of the movement led by Clavé. Commissioned by Vidal and the *Orfeón Leridano*, Eslava composed ca. 1863 a choral work for solo male voices entitled *El amanecer* (“The dawn”, CPE-355), based on a poem by the Romantic Italian-Spanish writer Ángela Grassi (1823-1883). This composition enjoyed a lasting popularity in Spain among choral associations and choral societies and was frequently performed until well into the 20<sup>th</sup> century. An unpublished work with similar subject matter and structure, preserved at the National Library of Spain, *El crepúsculo* (“The twilight”, CPE-347), may have been intended as a companion piece.

Finally, the *Orfeón Pamplonés* deserves special mention here because of its personal connection with Hilarión Eslava (more on this connection in the next section). This association was founded on the initiative of the proprietor of a music and piano shop in Pamplona, Conrado García Pastor (1827-1890). The first Director of the *Orfeón* was Joaquín Maya Ecenarro (1838-1926) who, aged 27 and working already as a teacher at the Pamplona Municipal School of Music, was put in charge of the 125 students enrolled in the *Orfeón* in its first year. Most of the pupils belonged to the working class of the city of Pamplona and its environs. Mariano García Zalba, acting Master of the Chapel of the Cathedral of Pamplona and Director of the Municipal School, was appointed Deputy director. As Eslava's *Método de Solfeo* was the technique adopted from 1858 for basic music instruction at the Municipal School, the same text was also used by the *Orfeón* [137][331]. This was not the only link between Eslava and the *Orfeón*. Eslava's close friendship with his childhood friend Mariano García and later also with Conrado García (no blood relation to Mariano) is evident in the letter sent by Conrado

---

<sup>310</sup> At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the association began to use exclusively its Catalan given name, *Orfeó Lleidatà*, the name by which it is known today.

to Hilarión a few weeks after the founding of the *Orfeón*, offering Eslava the appointment of Honorary Director and Protector of the newly created association<sup>311</sup>:

"In the aforementioned City of Pamplona, on the 1<sup>st</sup> Day of June of the Year 1865.

The members of the Commission agreed to appoint D. Hilarión Eslava of Madrid as Director and Honorary Member of the *Orfeón Pamplonés*, forwarding this appointment notice to him in acknowledgment:

Dear and most respected Sir:

From the moment that the thought was given to the creation of the *Orfeón Pamplonés* in this city, the committee that has the honor of addressing you expressed the desire to be able to do so when the Society, once established, reached the necessary stability and began to bear the optimum fruits that should be expected from the sons of this province. Fortunately, that moment has arrived and the Board of Directors, most pleased to express this to you, also has the honor to inform you that in a session held this day, it has unanimously agreed to appoint you as Honorary Director and Protector of the *Orfeón Pamplonés* (...) [*Furthermore, it*] very earnestly desires that you will accept this appointment and trusts of course that you will do so, and that, you, the illustrious man who is giving so much glory to his country, will be the best evidence as well as the greatest guarantee for the prosperity of this nascent Society. (*Signatures of the Commission members*)."

Eslava gratefully accepted this honor, bestowing with his name a respected patronage to the *Orfeón*. The following year Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Juan María Guelbenzu and Dámaso Zabala joined the *Orfeón* as honorary members. Unfortunately, none of this managed to keep the institution from being dissolved in 1873 due to economic difficulties. After a short resurgence (1881-1887), the association was reestablished in 1890, becoming over the

---

<sup>311</sup> Citation from Book 1, *Management documents, minutes and memoirs* of the Archive of the *Orfeón Pamplonés*, reproduced in [331], p. 583.

years the current *Orfeón Pamplonés* - *Iruñeko Orfeoi* [454][459].

### More than a Maestro

In addition to all of the already described accomplishments of Hilarión Eslava as teacher and mentor of a whole generation of musicians in Spain, the Maestro lent his selfless and influential personal support to several promising musical artists, providing them with opportunities to make themselves known and to shine in a world in which it was not easy to succeed. That was the case, for example, with a precocious violinist Pablo de Sarasate (1844-1908) who, upon his arrival in Madrid in 1854 at the age of ten<sup>312</sup>, benefited from Eslava's influence in the form of an extensive and highly laudatory coverage in the *Gaceta Musical de Madrid* and the arrangement of recitals at the Conservatory until Sarasate's departure for Paris in 1856 on a scholarship [2][460]. That had also been the case a few years earlier with a young Jesús de Monasterio, with whom Eslava, as we have seen, maintained an almost paternal relationship [461]. But the most significant case was undoubtedly that of Eslava's "discovery" and close relationship with the great Navarrese tenor Julián Gayarre.

Sebastián Julián Gayarre Garjón (known in his professional life as Julián Gayarre), was born in the small village of Roncal / Erronkari (Navarra), in the valley of the same name at the foot of the Pyrenees, on January 9, 1844. Of humble origin, the young Julián finished only elementary school, starting to work at the age of 13 as a shepherd, then briefly as a clerk in a haberdashery shop in Pamplona and, from the age of 16, as a blacksmith's assistant, this last trade first in the town of Lumbier / Irunberri (Navarra), and later in Pamplona, at the foundry of Pinaquy and Sarvy<sup>313</sup>. Meanwhile, his deep love of music and his extraordinary voice started to develop and get noticed. In March 1865, at the urging of a friend and co-worker, Julián auditioned with Conrado García and Joaquín Maya to join the newly created *Orfeón Pamplonés*. Gayarre so

---

<sup>312</sup> He was then known by his first name, *Martín* Sarasate.

<sup>313</sup> The company, once one of the most important foundries in Pamplona, remained in operation under different names until its definitive closure in 2006.

impressed his examiners that they immediately offered him the position of First Tenor with the *Orfeón*. Gayarre began learning solfège with Eslava's method, taking advantage of the evening classes offered by the institution [462].

In the summer of 1865, Hilarión Eslava traveled to Burlada, as he usually did at the time during his summer holidays. For the Maestro, the first half of that year had been one of almost feverish activity, especially at the Conservatory, where he had been working as acting Director and Professor of Composition while helping to organize the Lenten concerts of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, all that in addition to his usual duties at the Royal Chapel. While passing through Pamplona, Eslava took the opportunity to pay a visit to his friends Conrado García and Joaquín Maya, to catch up on the activities of the *Orfeón*, an occasion, probably, during which the subject of Gayarre and his innate talent came up [462]. From this point on, the story of the fateful meeting of Gayarre and Eslava diverges depending on its narrator<sup>314</sup>. Taking fragments from the versions attributed to Gayarre (specifically, the account by Julio Enciso, [463], more reliable) and to Eslava [13], it is possible to reconstruct a perhaps slightly fanciful but not entirely implausible version of the events.

During Eslava's first interview with García and Maya, arrangements may have been made for the members of the *Orfeón* to sing for the Maestro, including a piece composed or arranged by him. Both in rehearsals and in the performance by the *Orfeón*, Gayarre's voice must have stood out to such an extent that Eslava asked García to arrange a meeting with him, Maya, and Gayarre at the piano store as soon as practical, so Eslava could have the opportunity before returning to Madrid to better hear Gayarre ("a diamond in the rough", in Eslava's purported words) and to evaluate his voice more carefully and in a more relaxed environment. On the day of the appointment, Gayarre came hurriedly from the

---

<sup>314</sup> There are accounts of these events attributed to Gayarre [463][464], Maya [465] and Eslava himself [13], all collected by third parties and whose content, through error, omission, or simply the passage of time, practically coincide only in that there was a meeting in Pamplona between Gayarre and Eslava during the summer of 1865, at the conclusion of which Eslava expressed a highly favorable opinion of the young tenor's talent.

foundry, his clothes dirty and his face streaked with soot and sweat. To reassure him, Eslava asked him a few simple questions and then, with the Maestro himself at the piano, they began to go over together several of the lessons from the *Método de Solfeo*, which Gayarre already knew well. From there they moved on to increasingly difficult scales and improvisations, all the while encouraging him:

—Don't be afraid, sing freely and as if you were among your companions.

At the end of the exercises, Eslava got up from the piano, and looking fixedly and carefully at Gayarre, and then turning to his friend Conrado, he commented in a loud voice and in a mocking tone:

—Frankly, the boy is not all that handsome; but as soon as he finishes growing up and can grow a beard, and they dress him in those velvet suits and plumed hats... well, he won't be bad, he won't be bad at all ... So, boy, he added, addressing Gayarre, keep up your studies as you have done up till now, and become a man....

After which, he simply dismissed the young man with a short:

—Well, goodbye.

Gayarre left that first interview with Eslava furious and disappointed. When he recounted the anecdote to his friends years later, laughing, he would say:

—Boy, I tell you, if he hadn't been a priest, I would have given him a piece of my mind.

Lighthearted memories aside, Eslava was very favorably impressed with Gayarre, agreeing from that moment on with Conrado García to look for a way to sponsor the aspiring tenor to enable him to study music theory and voice in Madrid. Years later, when Gayarre was already triumphing on the opera stage, Eslava was to comment to his friend and future biographer José María Esperanza y Sola that when he met Gayarre, "(...) that young man (*possessed*) a very fine talent, an admirable clarity, a voice that was unadorned, yet broad and with a clear timbre, but with its defects too, nasal and shrill in the high notes, all of which could be easily remedied with a well-structured and persevering effort" [13].

The question of Gayarre's move to Madrid was temporarily resolved with the financial help of members and the

management of the *Orfeón* and its patrons (Eslava among them) [13][462]. Gayarre arrived in Madrid in October 1865, but his timing was not especially propitious: no less than in the middle of a cholera outbreak in the city. Regardless, Eslava welcomed him warmly and informed him that the Conservatory intended to grant five resident scholarships that academic year, to be awarded by strict competition. To help Gayarre prepare, Eslava arranged private lessons for him with his friend and highly respected voice teacher Antonio Cordero. The classes took place in the mornings. In the afternoons, Gayarre studied at home, and, in the evenings, he went to Eslava's residence on calle Noblejas to review the day's lessons. All the hard work bore fruit: in early December, Gayarre earned one of the sought-after scholarships, in the amount of 4,000 reales [462][466]. This sum was not extraordinary, but it allowed the young tenor to continue his studies with a little more ease.

At the Conservatory, Gayarre was assigned to the voice classes of Professor Lázaro Puig y Salazar<sup>315</sup> (1822-1892). For the next three years, Gayarre devoted himself with great intensity to his studies. He attended classes during the day and in the evenings, he reviewed the lessons with Hilarión, who by then had already moved to his new home on calle de San Quintín. The Maestro, for the purpose of improving the education and culture of his promising pupil, occasionally provided him with admission tickets to Italian opera performances at the Royal Theater. In exchange, though, Eslava required Gayarre the following day to submit in writing a critical review of the opera he had just heard and discuss the quality of the performance, as well as provide a summary of his own personal impressions. A strict Eslava not only corrected the content, but also the grammar and spelling of the reports. For Gayarre, who as a child had received only an elementary education, this was an ordeal only offset by the pleasure of listening to the music he felt so passionately about [462][463].

---

<sup>315</sup> Puig, who by marriage held the title of Marquis of Gauna, worked as a tenor between 1841 and 1857 under the stage name of *Flavio*, until he joined the teaching staff of the Conservatory of Music.

With perhaps a similar purpose in mind, Hilarión made Julián read aloud the day's newspapers. Gayarre, leaning politically liberal and progressive, could scarcely agree with the Maestro's preferred news sources, obviously monarchist and pro-Isabel, to an extent that one day he joked to a friend [463]:

—I had to read so many reactionary newspapers to the good Don Hilarión, that I turned out to be... liberal.

All this instruction undoubtedly benefited Gayarre in his development as a person and as an artist. In June 1868, Gayarre earned a well-deserved Second Prize at the Conservatory in the voice category.

After the summer, and following an unsuccessful zarzuela tour organized with a group of friends to Tudela (Navarra) and Zaragoza, Julián found himself short of means. Further complicating his situation, in September, revolution broke out in Spain; Isabel II was dethroned and went into exile in France. Gayarre, having joined the ranks of Spain's republicans, ended up remanded to ten days in jail in Madrid. In the meantime, the Conservatory entered a period of great instability, once again coming close to being permanently shut down. The scholarship program was suspended indefinitely. Without this income, Gayarre's economic situation was becoming unsustainable. At the beginning of 1869, Gayarre complained in a letter to Conrado García about the hardships he was having to endure, a letter in which he included the following harsh words about his until then principal protector in Madrid [462]:

"(...) I have also been to Don Hilarión Eslava's home, but this gentleman is very prodigal in giving me advice, which I damn well need, and in giving me hope, rather than in giving me what is truly good for me, which you know what it is."

These words were clearly unjust, considering that in October the provisional government had closed down the Royal Chapel and in December Eslava had left the Conservatory. Hilarión was by then unemployed and evidently also without a steady income.

Julián managed to get a job as a chorus member at the Teatro de la Zarzuela, with a miserly allowance of 8 reales per night,

a job that left him little time or energy to study. Learning that Joaquín Gaztambide was organizing a zarzuela company to tour the Americas<sup>316</sup>, Gayarre auditioned, but not only did he not get the job; Gaztambide declared him inadequate even as a chorus singer, and he was fired on the spot. Disillusioned and penniless, Gayarre returned to Pamplona, ready, if necessary, to return to work as a blacksmith. It did not turn out to be necessary. His friend Conrado García immediately organized a series of benefit concerts for him in Pamplona and secured a scholarship of 6,000 reales from the Diputación Foral de Navarra (the provincial Navarrese government). The proceeds allowed Gayarre to continue his studies in the capital city of Italian opera, Milan, with the blessing of his fellow citizens. He moved there in May 1869<sup>317</sup>. In September of the same year, the tenor made his debut under contract in the Italian city of Varese, in a supporting role in Verdi's opera *I vespri siciliani*. His first solo performance during the same season was in Donizetti's *L'elisir d'amore*. These performances were also his first operatic successes. In the years that followed, Gayarre reaped numerous triumphs throughout Europe and in South America (Buenos Aires and Rio de Janeiro), with a predominantly Italian repertoire, but also with works outside that subgenre, such as Charles Gounod's *Faust* (1818-1893) and Wagner's *Tannhäuser*<sup>318</sup> [462][463].

---

<sup>316</sup> The tour, whose itinerary was limited to Cuba and Mexico, turned out to be an economic disaster for Gaztambide. The conductor returned to Spain at the beginning of 1870 ruined and in poor health. He died in Madrid in March of 1870.

<sup>317</sup> Conrado García and Julián Gayarre were united by a deep and lasting friendship. It would not be an exaggeration to say that there was no greater influence on Julián's career than that of Conrado, whom Julián referred to as "my second father". When Conrado's business began to collapse in the mid-1870s, Julián helped him financially and did so again for the family of his great friend and patron after the latter's death in 1877 [462].

<sup>318</sup> Julián Gayarre sang the role of Tannhäuser/Heinrich in the Italian premiere of the opera (in its Parisian version of 1861, translated into Italian), on November 7, 1872, at the Teatro Comunale in Bologna. The Spanish tenor's performance in this and subsequent performances was generally well received [462].



Julián's first performance in Spain as a professional tenor was in Sevilla in 1872, surprisingly without much success. Five years later, he returned to Madrid for a highly anticipated debut at the Royal Theater. Gayarre's debut at *El Real* was with his most beloved opera, Donizetti's *La Favorita*, on October 4, 1877. It was a roaring success. Hilarión Eslava, gravely ill, was unable to attend, but they were able to see each other later. Here is Gayarre biographer Julio Enciso's account of the meeting [463]:

"To the fragrant blossoms adorning his splendid crown as a leading artist, he was now adding the new and brilliant honors bestowed by his beloved homeland. Needless to say, his old friends were overjoyed, not to mention his respectable teachers Puig and Eslava. Alas, Don Hilarión was unable to hear him at the Theater. His ailments kept him at home confined to a chair; but the news of that triumph reached him at once, and when Gayarre went to see him and to receive his former teacher's affectionate embrace, the two of them alone in the modest office of the illustrious Maestro, he sang as much as Eslava wanted: it was all just for him.

When the old Maestro and respectable priest heard him, he cried like a child, and stretching out his trembling arms, he said to him:

—That is singing!... That's how you sing!... God bless you, my son!"

Eslava died only a few months later, on July 23, 1878. A chronicle in the Pamplona newspaper, *El Eco de Navarra*, under the title "Eslava's funeral", dated August 9, 1878, gave a detailed account of the solemn funeral services held in the Maestro's honor in the Cathedral of Pamplona on August 7 and 8. At the end of his article, the chronicler lamented Gayarre's surprising absence from the ceremonies, with these words<sup>319</sup> :

---

<sup>319</sup> This quotation is part of the above-mentioned article in *El Eco de Navarra*, copied in full in the biography of Eslava by Leocadio Hernández Ascunce [2], pp. 66-69. The author of the chronicle is not mentioned. No copies of the original article have been found, but there is, on the other hand, evidence that the invitation to Gayarre was made public in the national press [467].

"We will not conclude without stating a fact, adding in passing that we say this with much sorrow. The Navarrese tenor Sebastián Gayarre, not only has not accepted the request that was addressed to him to take part in the exequial ceremonies for Eslava, held in this city, but he has not even deigned himself to answer the reiterated invitations, which to that end have been sent to him.

There is only one excuse for such strange behavior: that he did not receive any of the notices; otherwise, such behavior is inconceivable, taking into account that Gayarre, all that he is, all the triumphs he has achieved during his celebrated career, he owes to Pamplona and to the eminent teacher mourned today by the arts, the Maestro D. Hilarión Eslava".

It has been suggested that Gayarre's absence may have been due to the tenor being obligated to remain in London following his engagement for the spring season of the Royal Italian Opera, Covent Garden, and thus unable to return to Spain. However, three different sources consulted in the London press of the time indicate that the season had ended on July 20, and that Julián Gayarre's last performances were in Meyerbeer's operas *Le prophète*, between June 22 and 28, and *Les huguenots*, from June 30 to July 6<sup>320</sup>. A few benefit concerts were given in London during the rest of July, but there is no record of Gayarre's participation in any of them. Nor does this explain the tenor's silence. There was in fact no news about Julián's whereabouts until mid-September, when the Madrid press reported a brief visit by Gayarre to San Sebastián during his stay (vacation?) in Irún [468]. Julián's uncharacteristic behavior and the apparent snub still have no obvious explanation today.

---

<sup>320</sup> The sources consulted are the following London publications in their issues corresponding to the months of April through August of 1878: *The Illustrated London News*, *The Musical World* and *The Illustrated Sporting and Dramatic News*. The programming and the works in which Gayarre sang in London according to these sources, incidentally, differ considerably from those described in Óscar Salvach's biography of Gayarre [462].

Gayarre was hired at the Royal Theater in Madrid for the 1878-79 season, which began on October 3, 1878, and lasted until the following March. His career continued unstoppably in Spain and the rest of Europe, becoming one of the most famous tenors of his time. Julián honored Eslava's legacy during Holy Week in Sevilla in 1880, singing on a memorable Holy Wednesday night for the first time the four solos for tenor in his former mentor's *Gran Miserere*, without accepting any remuneration and paying for his own travel and stay in Sevilla. He would do it again in 1881 and 1885, winning forever a place of honor in the hearts of the people of Sevilla [38][462].

Julián Gayarre died in Madrid on January 2, 1890, as a result of a severe case of influenza. His remains rest in his native Roncal.

Although the contralto Encarnación Cortés did not reach the extraordinary levels of popularity of her fellow countryman Julián Gayarre, this lyrical artist deserves a place here as well for her relationship as goddaughter and protégé of Hilarión Eslava and for her interesting and little-known musical career.

In the handwritten testamentary memoir of Hilarión Eslava dated January 29, 1877, and preceding the clauses relating to his "godson" Ramón Rufín (discussed in Chapter VI), the following instructions are found [189]:

"14. To my goddaughter María Encarnación Cortés I donate my *Tratado de Armonía* and its abridged version, and of the two parts of the *Museo Orgánico*, with all the contents and property of said works, with the intent that if by some misfortune she should have to abandon her theatrical career before acquiring sufficient means, she will have this small income to count on. Conversely, should she succeed in earning a living, I charge her to distribute in alms the part of the royalties that she deems as pertaining to these works in memory of me and in suffrage of my soul. All the Italian opera pieces for voice and piano and librettos of all those I possess will also be given to her."

At Eslava's death, the donation to María Encarnación Cortés was valued at 3,580 pesetas (14,320 reales) [189], not an

insignificant amount and surely, given the long-lived popularity of the *Tratado de Armonía*, ultimately a rather conservative estimate.

María Encarnación Cortés Gorosabel was the daughter of Ignacio Cortés Subiza, a Chandler (wax merchant) by profession, and Eusebia Gorosabel, both of Pamplona. Encarnación was born in the Navarrese capital on March 26, 1848, and began her musical education at the Pamplona Municipal School of Music. In 1863, she received a scholarship from the Pamplona City Council in the amount of 1,280 reales as an advance to continue her voice studies at the Royal Conservatory of Music and Declamation in Madrid. The scholarship was granted on the recommendation of Hilarión Eslava, for the "outstanding abilities and good dispositions for singing" that the young woman possessed [469]. The nature of the initial relationship between the Cortés family and Eslava, apart from geography, is unknown, but apparently, it was close, reinforced later by the marriage between Ramón Rufín and Josefa Cortés, Encarnación's sister (see Chapter VI). This is also evidenced by the fact that in 1876, Eslava granted Ignacio Cortés (by then living in Madrid) a special power of attorney to recover a large sum owed to Hilarión by a third party, and the appointment of Ignacio as trustee of Eslava in his will of 1874 [189]. However, Ignacio Cortés is not mentioned in the disposition of assets at Eslava's death, suggesting that he may have died between 1874 and 1878.

In 1864, Encarnación Cortés received a scholarship from the Diputación de Navarra in the amount of 4,000 reales, allowing her to begin her music studies at the Conservatory at the age of 16. In 1865, she performed in the girls' choir that participated in one of the three concerts organized that year by the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* under the direction of Francisco Barbieri. In 1865, she became a boarding student at the Conservatory, but as she was unable to cover the cost of her studies for several months with her meager scholarship funds and, given the economic difficulties that the Conservatory was also going through, Cortés lost her place at the institution. In November 1866, she enrolled in the newly created *Escuela Lírico-Dramática*, a private academy founded by Eslava's friend and disciple, the

Sevillian tenor Antonio Cordero, and Juan Jiménez (ca. 1822-1878), professor of acting applied to stage singing, a subject Prof. Jiménez had briefly taught with distinction at the Conservatory. Numerous Spanish lyric artists passed through this new institution, considered in some respects superior to the Conservatory<sup>321</sup> [137][470][471].

In July 1867, the *Escuela Lírico-Dramática* organized a public recital — the only one reported for this institution in the contemporary press. Considered an exceptional student, Encarnación Cortés performed a solo from Donizetti's *Lucrezia Borgia* (the so-called *racconto d'Orsino*) in which she stood out for her "sharpness, truth of expression and color". In the declamation exercises, Cortés also excelled, along with two other students, "for the elegance, naturalness and truth of her movements and theatrical manners" [474]. Having finished her studies in Madrid in April 1868, Encarnación decided to travel to Paris for a few months to complete her artistic training. While on her way there, passing through Pamplona in May, she was invited to give a recital at the city's Palacio de la Diputación, "generating great enthusiasm in the audience". On her return, in September 1869, she performed again in her hometown, this time at the Nuevo Casino de

---

<sup>321</sup> In addition to the advantage of being a specialized institution with a smaller student body than the Conservatory, the *Escuela Lírico-Dramática* offered its students an education in which singing and lyrical declamation, qualities that many considered essential in a good lyric artist, were given equal emphasis. Curricula and fees were individually adjusted according to the academic needs of the students. And for students with limited income, as in the case of Encarnación Cortés, there was also the possibility of deferring fees, which were then paid back as a reasonable deduction from the student's salary during the first years of their theatrical career. From the references found in the contemporary press to instructors and students, the *Escuela* seems to have been open until 1872, or perhaps a little longer [472][473]. Incidentally, it has been suggested that Julián Gayarre would also have been a student at the *Escuela Lírico-Dramática* [388], but there is no mention of this either among the tenor's contemporary biographers or in the media. The likely erroneous suggestion may have arisen due to a confusion with the private lessons that Antonio Cordero gave Julián Gayarre earlier, upon the young tenor's arrival in Madrid at the end of 1865. Between 1866 and 1868, the year he left Madrid for Milan, Gayarre was a boarding student at the Royal Conservatory, as we have already seen.

Pamplona [137][475][476]. It is likely that Hilarión helped or at least guided Encarnación during this phase of preparation and training. From here on, however, it would be Encarnación herself who would make her own way on her own merits in an extraordinarily competitive opera world.

In October of that same year (1869), Cortés was already on tour in America — New York and Havana. In New York, Encarnación gave several recitals at the luxurious and then-recently built Steinway Hall, owned by the well-known piano firm, and at the Brooklyn Academy of Music. The artist was advertised in *The New York Herald* newspaper as "the beautiful and charming young *prima donna* Maria Cortes"<sup>322</sup> [477]. Unfortunately, nothing has been found about her visit to Havana.

Upon her return to Europe, Encarnación performed in Venice, Cairo, London and Brussels, working successfully in Italian opera companies as contralto and mezzo-soprano [478]. During the 1872-73 season, she was part of the Italian opera company hired for the Khédivial Theater in Cairo, under the direction of Giovanni Bottesini (1822-1879). In December 1871, this venue hosted the premiere of the opera *Aïda* by Giuseppe Verdi. During the Cairo season, Cortés worked with Teresa Stolz (1834-1902), one of Verdi's favorite sopranos and *prima donna assoluta* in the Milanese premiere of *Aïda* in 1872, conducted by Bottesini [479]. During the 1874-75 season, Encarnación was engaged by the Real Teatro de São João in Porto (Portugal). A brief review that appeared in February 1875 in the *Revue et Gazette Musicale de Paris* referred to her with the following words [480]:

*"La critique fait les plus grands éloges d'une jeune cantatrice, Mlle. María Cortés, douée d'une très belle voix de contralto et d'un grand sentiment dramatique. Elle a été fort remarquée à Venise, au Caire, à Londres, à Bruxelles, et obtient en ce moment des succès mérités"*

---

<sup>322</sup> In her performances outside Spain, Encarnación Cortés simplified her name to a simple "María Cortés".

*dans le répertoire lyrique italien, qu'elle chante au théâtre San João de Porto.*" <sup>323</sup>

In April 1875, Encarnación Cortés was hired mid-season for the Italian opera company performing at the Teatro San Fernando in Sevilla, replacing the *prima donna contralto e mezzo assoluta*, Amelia Sbolgi. Cortés' first performance at the Teatro San Fernando was on April 14 in Donizetti's *La Favorita*, singing with tenor Enrico Tamberlik<sup>324</sup>. The critics were not kind to the singer on this occasion, but she was widely praised the following month in *Aïda*. Encarnación probably remained in Sevilla until the end of the season, performing along the way in *Otello* (Verdi), *Lucrezia Borgia*, *L'Africana* (Meyerbeer), *Poliuto* (Donizetti), *Guglielmo Tell* (Rossini), and *Marina* — Emilio Arrieta's Spanish-language opera [101][481].

In Madrid, Cortés was hired with great success for the 26<sup>th</sup> season of the Royal Theater (1875-76). She sang in *Aïda*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* and *Il trovatore*, all works by Giuseppe Verdi, again performing with Tamberlik, as well as *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *Martha* by Friedrich von Flotow (1812-1883) and *Dinorah*, by Meyerbeer. In the 27<sup>th</sup> season of the Royal Theater (1876-77), she performed in *Lucrezia Borgia*, *Il trovatore*, *Dinorah*, Daniel Auber's *Fra Diavolo* (1782-1871) and Pacini's *Saffo* [482]-[484].

On July 14, 1877, Encarnación Cortés participated as a soloist in the first *Concierto Matinal* ("Morning Concert") series in Pamplona, invited by its organizer, Pablo de Sarasate, during the city's San Fermín festivities. On that concert, she performed with the pianist Dámaso Zabalza, singing arias by Gounod and Meyerbeer that met with much applause. The *Conciertos Matinales*, with Sarasate at the helm, were to

---

<sup>323</sup> "The critics give the highest praise to a young singer, Miss Maria Cortes, gifted with a most beautiful contralto voice and great dramatic feeling. She has been highly recognized in Venice, in Cairo, in London, in Brussels and is currently receiving a well-deserved success in the Italian lyric repertoire, which she sings at the San João theater in Porto." (*Author's translation*)

<sup>324</sup> Enrico Tamberlik (1820-1889), Italian tenor, was one of the most celebrated lyric artists of his time. Along with Gayarre, he enjoyed great popularity in Spain

become a long-celebrated tradition during the San Fermín celebrations in Pamplona [331][485].

Encarnación did not sing in the 28<sup>th</sup> season of the *Real*, but was again hired for its 29<sup>th</sup> season (1878-79), performing in Donizetti's *Linda di Chamounix*, Gounod's *Faust* (with Julián Gayarre), *Crispino e la comare* by Luigi Ricci (1805-1859) and Federico Ricci (1809-1878) and in *Un ballo in maschera* [482].

And then she vanished from all mention in the press... Despite a thorough search, the above account is the last definitive news that have been found about Encarnación Cortés. It has been suggested — without any tangible evidence — that she died in Cádiz in May 1909. Nothing has been found to back that up. There is, however, an indirect reference ("sister", without mentioning a name) that seems to refer to her (and, evidently, to her unnamed husband) in the obituary of her sister Josefa, published in Madrid in August of 1881 [486]. A reasonable supposition, therefore, is that she might have by then already retired from the stage. It is a pity that it has not been possible to find out more about this interesting individual, partly also because that might have provided some clues as to the whereabouts of Eslava's vanished opera works, some of which Encarnación would have received or might have had access to, according to the Maestro's last will and testament.

As a final note about this artist, it should be pointed out that Encarnación Cortés is often confused with the lyric soprano Dolores Cortés de Pedral, also a former student of the Conservatory and a highly celebrated zarzuela artist at the Teatro de Apolo and the Teatro de la Zarzuela in the early 1880s, later a professor at the School of Music and Declamation (the then-former Royal Conservatory). This confusion has led some researchers to incorrectly attribute some of Dolores' performances to Encarnación.

Unlike Julián Gayarre and Encarnación Cortés, whose professional careers Hilarión Eslava helped launch, the Catalan guitarist José Costa (Josep Costa i Hugas, 1826-1881) received the Maestro's support and patronage when he was already an established artist, but devoted to an instrument



that, despite his undeniable *Spanishness*, was still seeking respect in concert halls and conservatories.

Born in the town of Torroella de Montgrí (Girona), José Costa showed a remarkable musical talent from an early age. He began his formal guitar studies in Barcelona with the guitarist and composer Buenaventura (Bonaventura) Bassols y Soriano (1812-1868), later perfecting them in Valencia with classical music and counterpoint studies under Pascual Pérez y Gascón (1802-1864), First Organist of the Cathedral of Valencia and a well-known educator<sup>325</sup>. From all this training, Costa developed an interest in classical music in its application to the guitar and a deep admiration for Fernando Sor<sup>326</sup>. After his period of apprenticeship in Valencia, Costa moved to Paris, where he remained for several years dedicated to music and earning the loyal following of a growing, but always select audience. On his return to Spain, José Costa studied Law in Madrid, where he lived almost continuously until his death 25 years later, practicing simultaneously as a lawyer and guitar virtuoso, and participating periodically in artistic tours of Spain, France and Italy. In Madrid, Costa met and befriended music personalities such as Eslava and Barbieri [487]-[491].

To understand the environment in which the guitar found itself at that time as a concert instrument, one need only read the following review by François-Joseph Fétis quoted by "R." (probably Antonio Romero) in a back-and-forth polemic with the guitarist Antonio Cano in 1856 published by the *Gaceta Musical de Madrid* [492][493]:

*"Tout le monde sait combien la guitare est bornée dans ses ressources; elle ne semble destinée qu'à soutenir légèrement la voix dans de petites pièces vocales, telles que les romances, couplets, boléros, etc. Mais quelques artistes ne se sont point tenus à ce faible mérite; ils ont voulu vaincre les désavantages d'un son maigre, les difficultés du doigté et l'étendue bornée de l'échelle de l'instrument. Carulli fut le premier qui entreprit*

---

<sup>325</sup> Eslava included two works by this master in the First Part of his *Museo Orgánico Español* [291].

<sup>326</sup> Fernando Sor or Ferran Sor (or Sors) i Muntades (1778-1839) was an extraordinary Catalan composer and guitarist, generally considered today the father of the Spanish classical guitar.

*d'exécuter des difficultés sur la guitare, et qui y parvint de manière à exciter l'étonnement. Sor, Carcassi Huerta et Aguado ont porté cet art à un plus haut point de perfection; si la guitare pouvait prendre place dans la musique proprement dite, nul doute que ces virtuoses n'eussent opéré ce miracle; mais pour une semblable métamorphose les obstacles sont invincibles."*<sup>327</sup>

The writer of *La Gaceta*, in his reply to a letter to the editor sent in by Cano, agreed with Fétis, adding that the only music appropriate for the guitar should be music written for the instrument, and nothing else [493]. In this sense, it is also significant that the guitar was not then considered an instrument worthy of higher education; in fact, in Spain, the guitar was not offered as a Conservatory subject until 1911 — at the Conservatory of Valencia — and the first guitar chair at the Madrid Conservatory was not created until the end of 1935. Perhaps it was this environment that led Costa to earn a living as a lawyer, dedicating himself to the guitar more as a hobby than as a professional calling. With this, Costa could afford to perform a repertoire to his liking and before a select audience that was willing to give it its deserved worth; but on the other hand, this attitude also earned him an alleged reputation of haughtiness and apathy that, together with his early death (at the age of 54) contributed, with the passage of time, to drive his name into an unjust oblivion [487][488].

Costa's repertoire included his own compositions and successful adaptations of many of the classics for the guitar, including works by Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736),

---

<sup>327</sup> "Everyone knows how limited the guitar resources are; [*as an instrument,*] it seems destined only to lightly support the voice in small vocal pieces, such as romances, coplas, boleros, etc. But some artists do not consider themselves bounded by this weak merit; they have sought to overcome the disadvantages of a subdued sound, fingering difficulties and the limited range of the instrument. Carulli was the first who set out to interpret pieces of greater difficulty on the guitar, and he succeeded to an astonishing extent. Sor, Carcassi Huerta and Aguado brought this art to a point of superior perfection; if the guitar could occupy a place in music proper [*meaning concert music*] there is no doubt that these virtuosos would have already performed this miracle; but for such a metamorphosis, the obstacles are insurmountable." (*Author's translation*)

Haydn, Mozart, Rossini, Weber, Mendelssohn, Verdi and Eslava himself, who, according to a biographer of Costa and eyewitness to many of these concerts, "marveled that their mystical creations could be transcribed to the guitar with such supreme perfection". Eslava and Costa were united by a deep friendship. Eslava helped Costa through his connections at the Court and in the artistic world, introducing him and making him known to musical audiences, and encouraging him to compose. Eslava's admiration for the guitarist is reflected in his commentary, proffered amidst cheers and applause, at the end of a concert [2][488]:

"Good! Very good! You are an artist. There is no instrument in the world that can *express* these notes like the guitar. But for that to happen," he [*Eslava*] added with a broader smile, "it is essential that it be played by you."

These words and his unconditional support for Costa make it evident that a forward-thinking Hilarión Eslava dissented from the opinions of his contemporaries regarding the possibilities of the guitar as a concert instrument.

Regrettably, very little has been preserved of José Costa's compositions for guitar. Of his output, including arrangements of works by other composers, fewer than a dozen works have survived to the present day<sup>328</sup>, among them a beautiful collection of six pieces originally published in Madrid (in one of life's ironies, by none other than Antonio Romero) and in Milan (by Francesco Lucca) in 1872, dedicated in part to Hilarión Eslava. The collection includes a simple arrangement of Eslava's *Museo Orgánico (Elevación nº6)*, about which Costa mentioned in a letter-dedication to his friend and enthusiastic follower Eslava that "this is and will forever be one of my favorite pieces" [495].

---

<sup>328</sup> These works have recently been edited and published by Doblinger in Vienna [494].



# FABRICA DE PIANOS VERTICALES Y OBLICUOS

DE B. ESLAVA.

CALLE ANCHA DE SAN BERNARDO, NÚM. 9. — MADRID.

NUOVOS MODELOS

## CON MÁQUINAS Y TECLADOS DEL MEJOR FABRICANTE DE EUROPA.

Cuatro años hace que se estableció nuestra fábrica de pianos, después de un detenido examen de los adelantos del extranjero, y con especialidad de los talleres de Krieglstein, Wolff y Brast, verdaderos adelantos en este arte.

No contentos con adoptar los modelos de las reputadas fábricas, y hecho venir a la muestra algunos de sus aparatos, hemos logrado a costa de costosos viajes a París y de no pocos sacrificios pecuniarios, el que de hoy en adelante llevamos pianos, máquinas, teclados, herrajes, etc., en un todo iguales a los del célebre Krieglstein; añadiendo con el mismo un convenio por el cual solo nuestra casa podrá vender en España sus incomparables pianos.

De insignes pecuniarios si no correspondiésemos al favor que los señores Polanco y asociados amigos nos han dispensado desde que nos establecimos, consignando aquí en agradecimiento que hasta hoy no se ha verificado, a pesar de los muchísimos pianos que llevamos construidos, el que permanezca ninguno de estos más de tres meses en almacén.

Esta preferencia, que es la prueba más elocuente de la incontestable superioridad de nuestros adelantos, el peso que nos proporciona la mas agradable recompensa, nos pone en el compromiso de no permitir más adelante para que nuestros pianos no se consideren inferiores a los de las célebres fábricas extranjeras de que dejamos hecha mención, con precios muy módicos, consecuentes a nuestro principio, que el público ya conoce, de limitarnos a obtener una corta ganancia en cada venta, con objeto de que estas se multipliquen.

### Precios fijos. — Garantías a gusto del comprador.

Modelos.		Pz. en.
1	Piano derecho, cuerdas oblicuas, gran forma, (imitación de Krieglstein) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo, gran sonido y mecanismo repetidor (temperable) . . . . .	6.000
2	Piano derecho, cuerdas verticales, forma regular, (imitación de Krieglstein) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo, belleza de sonido y perfecto mecanismo repetidor . . . . .	5.200
3	Piano vertical, (modelo Brast) tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo con columnas, buen sonido y mecanismo . . . . .	4.800
4	Piano vertical, tres cuerdas, siete octavas, caja cilíndrica de palo santo con columnas, buen sonido y mecanismo de 4. <sup>ta</sup> clase . . . . .	4.400
5	Piano vertical, tres cuerdas, siete octavas, barraje de hierro, caja de palo santo, modelo ordinario, que es el que comunmente se construye, con buena y sólida máquina . . . . .	4.000
6	Piano de estudio, sistema vertical, tres cuerdas, siete octavas, barras de hierro, caja de caoba y máquina de mucha resistencia . . . . .	3.000

### ADVERTENCIAS.

1.<sup>a</sup> El precio de cajón y embalgaje para el número 1 es 110 reales; y para el 2, 3, 4, 5 y 6, 120.

2.<sup>a</sup> También nos encargamos de poner los pianos en el punto que se nos designe de provincia, siendo de nuestra cuenta cualquier avería que pudiesen tener.

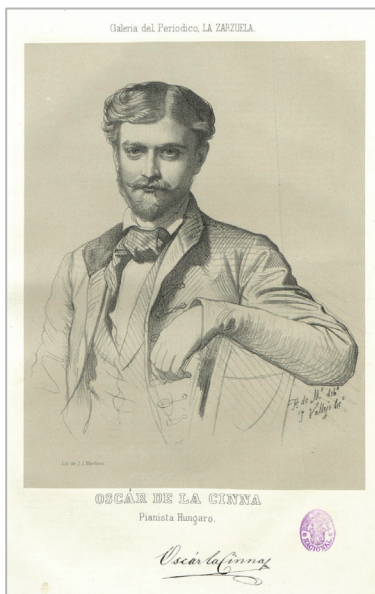
### PIANOS DE EVRARD.

Especialidad en PÍCOLOS VERTICALES de tres cuerdas, siete octavas, muy sólidos con afinación para 3 ó 4 meses. . . . . Precio fijo. 4.800

Nuestra casa es el único depósito en España.

Piano catalogue, 5<sup>th</sup> supplement to the *Catálogo general del almacén de música y fábrica de pianos del editor Bonifacio Eslava* [1864], p. 47. Biblioteca Nacional de España. Public domain.

The pianist Óscar de la Cinna [1857], engraving by José Vallejo y Galeazo from a drawing by Federico de Madrazo. Lithograph of J.J. Martínez, published by the Madrid journal *La Zarzuela*, Year II, No. 70, June 1, 1857, p. 561. Biblioteca Nacional de España. Public domain. During his Iberian tour of 1855-1856, this great artist premiered in Spain important works of the European concert repertoire.





Manuel de la Pezuela y Ceballos, II Marqués de Viluma, by Francisco Jover y Casanova [after 1862]. Colección del Palacio del Senado de España. Public domain. The Marqués de Viluma was the first President of the *Asociación benéfica de artistas músicos*, later known as the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.



Cover page of the first issue of *El Arte Musical*, official periodical of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* [1860]. Public domain.



Main façade of the Teatro de la Zarzuela, Madrid [bet. 1860 and 1886], photo by J. Laurent. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Cultural de España. Public domain. In April of 1861, this venue hosted the first concert of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.

Francisco Asenjo Barbieri [1859], photo by unknown author. Biblioteca Nacional de España. Public domain. Along with Joaquín Gaztambide and Jesús de Monasterio, Barbieri was one of the main advocates and promoters of concert music in Spain.



Joaquín Gaztambide [ca. 1866-1868], by Raimundo de Madrazo, private collection. Public domain image.

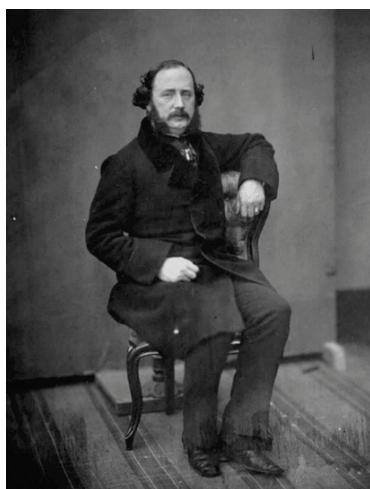


Jesús de Monasterio, photo by J. Laurent [ca. 1863]. Museo de Historia de Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Public domain.



Francisco Frontera de Valldemosa, photo by J. Laurent [ca. 1863]. Museo de Historia de Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Public domain. Francisco Frontera and Emilio Arrieta were, along with Hilarión Eslava, the first three co-Vice-Presidents of the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*.

Emilio Arrieta [1857], photo from the Collection of Manuel Castellano, Tomo 19. Biblioteca Nacional de España. Public domain.

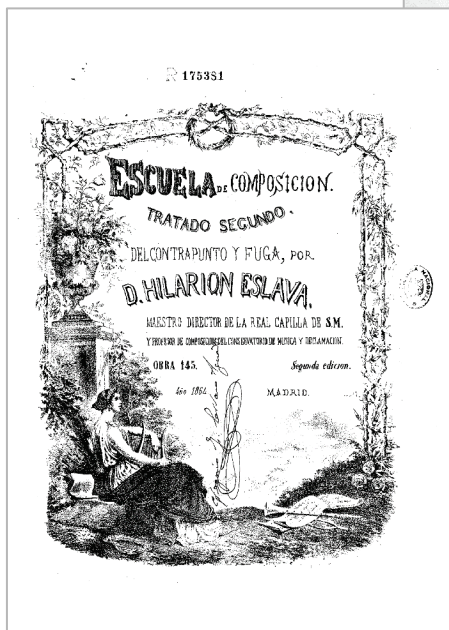
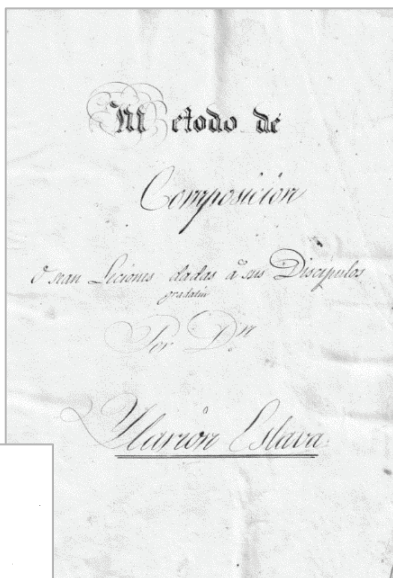




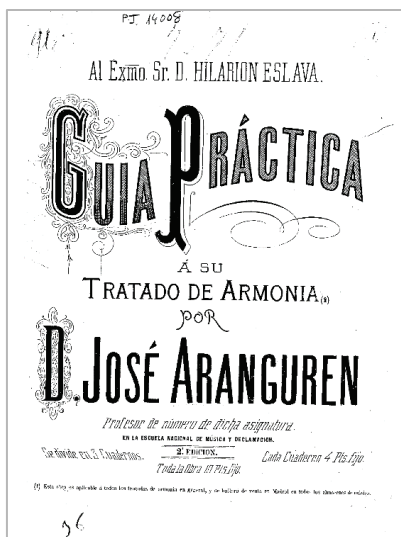


José Inzenga y Castellanos, engraving by unknown author and date, in the *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I núm. 3, Torres y Seguí editores, Barcelona, February 29, 1888. Biblioteca Nacional de España. Public domain. José Inzenga, in addition to having been a distinguished composer of zarzuelas, musician, and pedagogue, was one of the most important pioneers in the study of Spanish popular music.

Cover of Eslava's *Método de Composición* of 1845. Biblioteca Nacional de España. Public domain. This manuscript *Método* is probably the genesis of the popular *Escuela de Composición*, which Eslava began to publish in 1857.

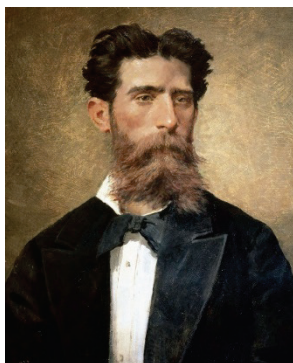


Cover of the second edition of the second treatise of Eslava's *Escuela de Composición* ("Del Contrapunto y Fuga"), Madrid [1864]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Cover of José Aranguren's *Guía Práctica al Tratado de Armonía* of Hilarión Eslava. Second edition, Madrid [1887]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.

Tomás Bretón [ca. 1890], by Asterio Mañanós Martínez. Museo de Historia de la Ciudad de Salamanca. Public domain. Like so many among the most distinguished composers and musicians of his time, Bretón learned the fundamentals of composition with Eslava's treatises.



Manuel de Falla [ca. 1906], Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada. Around this time in his creative life, Falla assembled his *Apuntes de armonía*, in which the young composer incorporated elements from Eslava's *Tratado de Armonía*.



Xavier Van Elewyck, undated photo, in Bergmans, Paul, *Notice sur le Chevalier Xavier van Elewyck*, Hayez Imprimeurs, Brussels [1925], public domain. This Belgian composer and scholar was a leading defender of a broad understanding of sacred music, against the restrictive trends prevalent in Europe in the 19<sup>th</sup> century. He also helped disseminate Eslava's music in Belgium.

Francisco Salas [ca. 1875], drawing by Alfredo Perea y Rojas, engraving by Marcelo Paris in *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, No. XXIV, Madrid, June 30, 1875, p. 416. Biblioteca Nacional de España. Public domain. Salas, impresario at the Teatro de la Zarzuela was, along with Francisco Barbieri, the instigator of Madrid's *Conciertos Sacros* of 1859.



Juan (Johann) Daniel Skoczdozpole [1858], photo from the Collection of Manuel Castellano, Tomo 19. Biblioteca Nacional de España. Public domain. Originally from Bohemia (then part of Austria), Skoczdozpole was Artistic Director of Madrid's Royal Theater for 25 seasons, until his death in 1877. In 1869-1862, he conducted the *Conciertos Sacros* at the Royal Theater, as well the 1869 summer season for the la *Sociedad de Conciertos*.



# TEATRO DE LA ZARZUELA.

## CONCIERTOS SACROS.

5.º *Concierto de abono.*—2.º Turno.

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

### PRIMERA PARTE.

1.º *Sinfonía de los Mártires*, de *Donizetti*, con coros y gran orquesta.

2.º *Plegaria*, de *Donizetti*, cantada por la señorita *Orionda*, con acompañamiento de orquesta.

3.º *Parce mihi*, de *D. Mariano Martín*, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras *Santamaría* y *Murillo*, con

acompañamiento de arpa por la señora *Roaldés*, y con orquesta.

4.º *El Nacimiento*, fantasía religiosa del maestro *D. Rafael Hernando*, ejecutada por las señoritas *Lopez*, *Orionda*, *Esteban*, *Lesen*, *Conrado*, *Brieva*, *Tola*, *García* y *Estéban* (D.º C.). Coro de ambos sexos, de niños, y acompañamiento de arpas, órgano y orquesta.

### DESCANSO DE MEDIA HORA.

### SEGUNDA PARTE.

1.º *Obertura de Freichutz* de *Weber*, por la orquesta.

2.º *Lamentacion*, de *D. Mariano Rodríguez Ledesma*, maestro que fué de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora *ELENA D' ANGEL* y la señorita *Murillo*, con orquesta.

3.º *La Novicia*, romanza dramática del maestro de S. M. *D. Juan Guebensu*, cantada por la señorita *Murillo*, con acompañamiento de arpa

por la señora *Roaldés*, de órgano por el señor *Vazquez* y con orquesta.

4.º *Lamentacion* 3.º del Miércoles Santo, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., *D. Hilarión Eslava*, y ejecutada por las señoras *ELENA D' ANGEL* y *Santamaría*, y los señores *Oliveres* y *Royo*, con orquesta.

### DESCANSO DE MEDIA HORA.

### TERCERA PARTE.

1.º *Primer tiempo* de la sinfonía en *sol*, de *Mozart*, por la orquesta.

2.º *¡Oh! mio figlio*, romanza de *Meyerbeer*, cantada con orquesta por la señora *D' ANGEL*.

3.º *Solo de tenor*, del maestro *Ledesma*, cantado por el señor *Oliveres*, con orquesta y solos

de violonchelo y corno inglés por los señores *Casella* y *Ortiz*, profesores de la de este teatro.

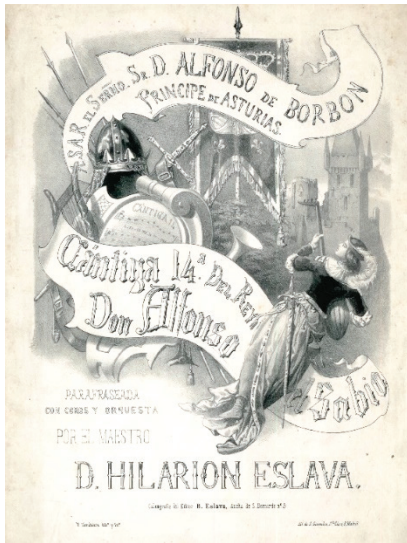
4.º *Lacrymosa*, perteneciente al *Requiem* de *Mozart*, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo,

Handbill for the fifth of the 1859 Conciertos Sacros, included with Francisco Barbieri's notes in "Historia de los conciertos ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859" [ca. 1859], Biblioteca Nacional de España, sig.MSS/22339. The third *Lamentación de Miércoles Santo* by Hilarión Eslava is listed in 4<sup>th</sup> place in the second part of the Concert.

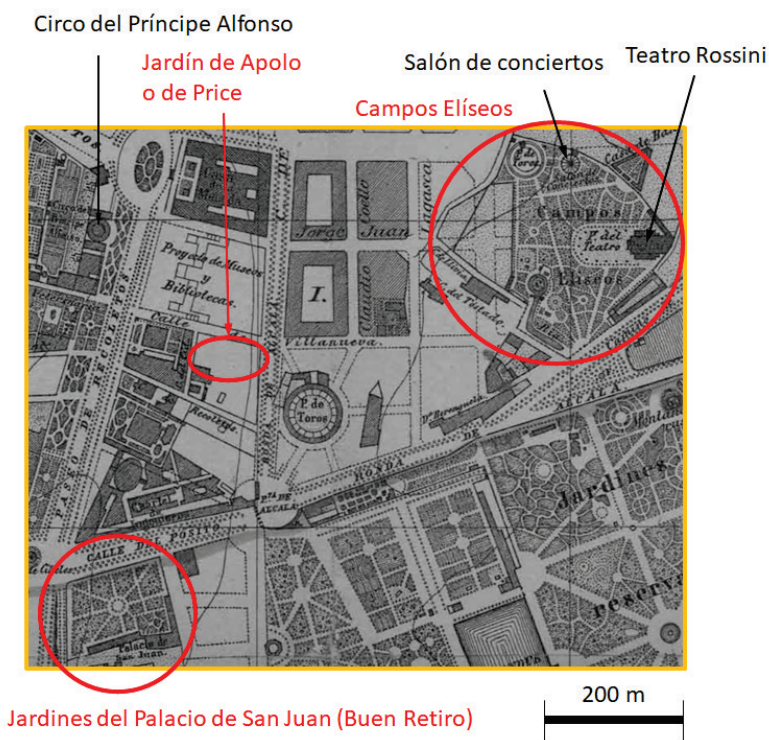
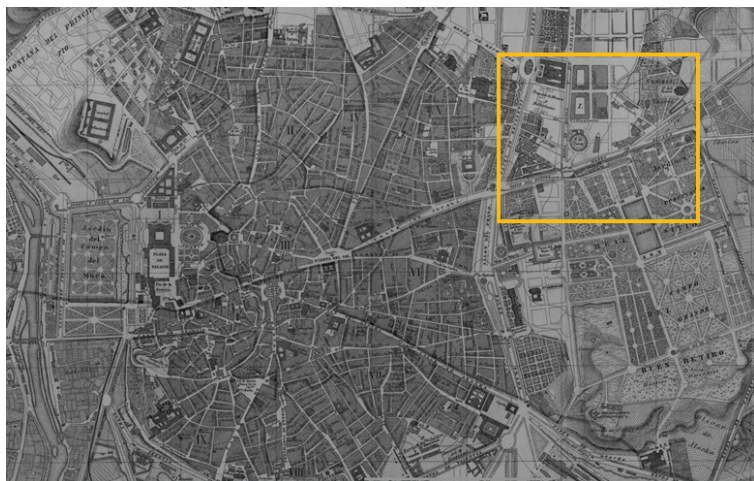




Cover of the printed score for *Paráfrasis a la Cántiga número 14 de Alfonso X el Sabio* [ca. 1864] by Hilarión Eslava, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid. Courtesy ERESBIL. This concert piece, probably written for the 1864 *Conciertos Sacros* organized by the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, enjoyed great popularity.

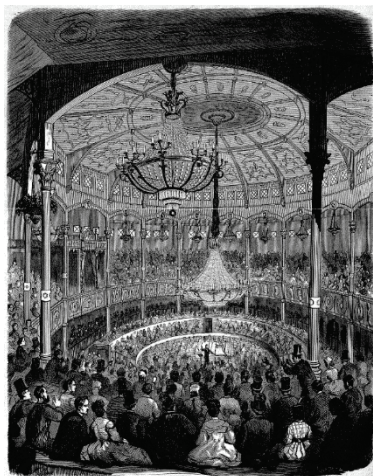


*Cantigas de Santa María*, illuminated page for *Cantiga* number XIII, “*Assi como Jesu-Cristo*”, fol. 021v of the *Códice rico* [ca. 1279] (detail) extant at the Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Courtesy Patrimonio Nacional. The episode described in this *Cantiga* (assigned number 14 in Eslava’s paraphrase) tells the story of the miraculous intervention of the Virgin Mary to save the life of a thief condemned to hang.



Locations of the main events associated with Madrid's *Sociedad de Conciertos de Madrid* between 1866 and 1870. Details taken from the Plano de Madrid by José Pilar Morales, Litografía de J. Aragón, Madrid [1866]. Biblioteca Nacional de España.





“Madrid – Interior of the Circo del Príncipe Alfonso on a concert day”, drawing by Federico Ruiz and engraving by Enrique Laporta, in *El Museo Universal*, Año XI, Núm. 16, Madrid, April 21, 1867, p. 124. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Public domain. The image probably shows one of the 1867 Spring Concerts by the *Sociedad de Conciertos*, with Francisco Barbieri at the podium.

“A concert at the Campos Elíseos”, drawing by Federico Ruiz and engraving by José Severini, in *El Museo Universal*, Año IX, Núm. 29, Madrid, July 16, 1865, p. 228. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



“Concerts of M. Arban. Jardín del Buen Retiro”, engraving by Tomás Carlos Capuz, in *La Ilustración Española y Americana*, *Museo Universal*, periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles, Núm. XV, Madrid, July 28, 1870, p. 232. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Josep Anselm Clavé, portrait by Ramón Martí Alsina [1880], Col·lecció d'Art de l'Ateneu Barcelonès. Public domain. Clavé is credited with starting and promoting the first choral societies in Spain.



(l-r) Julián Gayarre and Conrado García [1869], photo by Coyné and Marín, Pamplona. Image property of the Fundación Julián Gayarre (Roncal, Navarra); authorized reproduction. In the photo, Gayarre is wearing the medal earned a few months earlier at the Royal Conservatory.

Portrait of Julián Gayarre [1876], detail of a photo by Carlo Marcozzi, Milan. Biblioteca Nacional de España. Public domain. In 1877, Gayarre had a triumphant debut at Madrid's Royal Theater.



Entrance to Steinway Hall, Nueva York, engraving from *Harper's Weekly*, Vol. 11, No. 574, New York, December 28, 1867, p. 829. United States Library of Congress. Public domain. This was one of the venues where Encarnación Cortés performed during her 1869 American tour.



**STEINWAY HALL.**  
 The beautiful and charming young Prima Donna Senorita MARIA CORTES, supported by Mlle. Filomeno and Signors Boy, Fossati, Bosoni and Salcedo, will give her first series of concerts at Steinway Hall on the 20th, 22d and 27th inst., and at the Brooklyn Academy of Music on the 28th. Admission, \$1; Reserved Seats 50 cents extra. Seats now at Steinway Hall and at 114 and 701 Broadway.

Announcement for a recital by Encarnación Cortés in New York, in 1869, in "Amusements", *The New York Herald*, No. 12 110, New York, October 16, 1869, p. 14. The listed accompanist, "Mlle. Filomeno" was the accomplished Chilean pianist and violinist Josefina Filomeno (ca. 1852-?).



Main façade of the Opéra Khédivial, El Cairo [1869], photo by unkn. Autor, Bibliotheca Alexandrina, Digital Archive of the memory of Modern Egypt. Public domain. This theater, built in 1869, witnessed the world premiere of Verdi's *Aïda* in 1871. Encarnación Cortés performed there in 1873 with an Italian opera company. The building was destroyed by fire in 1971.



Hilarión Eslava, in *Galería de contemporáneos; retratos fotográficos por Rafael Castro y Ordoñez, apuntes biográficos por J. de la Viña*, Imprenta de E. Aguado, Madrid [1862], courtesy Museo Nacional de Ciencias Naturales - Consejo Superior de Investigaciones Científicas (MNCN-CSIC), Madrid.



Hilarión Eslava [ca. 1865], Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Public domain.



## XI. THE FINAL YEARS

### Spain in crisis: The Revolution of 1868, the First Republic and the Bourbon Restoration<sup>329</sup>

For Spain, the 1860s marked the beginning of a fateful journey whose convulsive events would shake the nation to its very core. After years of turmoil, the country witnessed in 1868 a revolution and the departure of Queen Isabel II; in the next decade, it was to experience the first attempt in its history to establish a representative democracy, first in the form of a short-lived parliamentary monarchy led by a foreign king, Amadeo I (1871-1873), and then by an equally fleeting and chaotic First Republic (1873-1874), only to conclude in 1874 with a Bourbon Restoration in the person of King Alfonso XII, son of Isabel II. And all this while facing the challenges of a prolonged economic crisis (1864-1868), the Ten Years' War in Cuba (1868-1878) and a third Carlist war (1872-1876) [23]. As will be seen later, many of these events had a direct and transcendental effect on the last years of Hilarión Eslava's life.

The origins of the Revolution of 1868 can be traced to the divisions that began to emerge after 1861 among the most influential figures of the Liberal Union, the political party which, with Leopoldo O'Donnell as its nominal leader, had been governing since 1858. This process of disintegration was mainly due to the fact that the Liberal Union, more than a political body with a defined ideology, had become an agglomeration of personalities with their own narrow interests, scarcely altruistic and rarely in agreement. In an attempt to regain consensus among his own ranks, O'Donnell formed a new government at the beginning of 1863 and proposed new parliamentary elections. Isabel II, however, refused to dissolve the legislature, driven by her desire to impart a more conservative tone to government policy and to sink O'Donnell. The immediate result of this action was O'Donnell's resignation. As the decade progressed, the Queen's increasing interference in the workings of the government, the inordinate influence of her Palace clique, her scandalous private life, and the culture of corruption

---

<sup>329</sup> This summary is based mainly on the *Historia de España Siglo XIX* by Bahamonde y Martínez [23], supported by numerous other sources.

prevalent in Court all were to contribute decisively to the anti-monarchist sentiment that in 1868 toppled her from the throne.

The fall of O'Donnell's government was followed by the formation of a new government under the moderate Manuel de Pando y Fernández de Pinedo, IV Marquis of Miraflores (1792-1872). Counting on this occasion with the *imprimatur* of the Queen, new elections to *Cortes* were called in August 1863, but corruption and the actions of the new government to prevent the free exercise of electoral activities led the majority of the so-called Progressives to thereafter abstain from participation in the political process, an action referred to as *el retraimiento* ("the withdrawal"). The absence of the Progressives from the *Cortes* and, therefore, the (de facto) diminished legitimacy of the government was to become another influential factor in the events of 1868.

The lack of unity within the different political formations, the intransigence of the Crown and the *retraimiento* translated into instability: between March 1863 and September 1864, no fewer than four governments ruled in quick succession — the first one led by the Marquis of Miraflores (lasting ten months), followed by Lorenzo Arrazola<sup>330</sup> (six weeks), Alejandro Mon<sup>331</sup> (seven months), and finally, a politically rehabilitated Ramón María Narváez. Narváez, "the broadsword of Loja", faithful to his reputation, opted for a conservative cabinet and for a strengthening of censorship and repression, with the tacit approval of the Queen.

Meanwhile, the opposition was beginning to refashion itself as an urban and intellectual political movement beyond progressivism, not necessarily aligned with a republican cause, but making democracy its common pursuit. This movement found broad support in the most liberal sectors of the press and in the academic world, the latter led by the prestigious professor, politician and writer Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899). It was precisely from this sector, and specifically from Castelar's pen, that the first revolutionary spark was ignited in April 1865: the Night of Saint Daniel. In

---

<sup>330</sup> Lorenzo Arrazola García (1795-1873).

<sup>331</sup> Alejandro Mon y Menéndez (1801-1882).

writings defending academic freedom and condemning the misappropriation by the Crown of a royal patrimony that many considered in reality the property of the nation, Castelar had incurred the wrath of Narváez and his government, which finally reacted by instituting legal proceedings against Castelar and demanding that the rector of the Central University, Juan Manuel Montalbán Herranz (1806-1889) dismiss his unruly professor. When Montalbán refused to comply with the government's order, both he and Castelar were summarily dismissed, an action that was followed by the declaration of a State of War and the suspension of constitutional rights by Narváez's reactionary Minister of the Interior, Luis González Bravo y López de Arjona (1811-1871). A subsequent peaceful protest by students in Madrid's Puerta del Sol on the night of April 10 — the so-called Night of San Daniel or Night of the Slaughterhouse — was violently repressed by the Army and the Civil Guard, resulting in 14 dead and almost 100 wounded.

The disproportionately harsh actions of the authorities in the Night of San Daniel and the public reaction they generated against Narváez caused the fall of his government in June 1865, barely nine months after its appointment. O'Donnell returned to power again, this time with the hope of creating a broad political consensus initiated from the ranks of the Liberal Union and intending to pull the Progressives out of their *retraimiento*, but he failed in both objectives. Looking for an quick (though hardly legal) way to allow the Progressives to seize power, General Prim, now their leader, revolted in January 1866 in the Madrid town of Villarejo de Salvanés, but the uprising collapsed in a matter of hours, forcing Prim to flee to Portugal. In June 1866, a new uprising, this time initiated in the Artillery Barracks of San Gil, in the center of Madrid, and counting with limited popular support, was expeditiously put down by General Serrano<sup>332</sup>, under the

---

<sup>332</sup> Francisco Serrano y Domínguez (1810-1885), military officer and infamous politician, began his career in arms with distinction during the First Carlist War. He was one of the first lovers of young Isabel II, earning the nickname (apocryphally attributed to the Queen) of "*el general bonito*" ("the handsome general"). Serrano was a political schemer and a true social chameleon, adjusting his allegiances with alacrity according to

orders of O'Donnell. The defeat of the rebels was followed by a bloody repression, including the execution by firing squad of more than 60 soldiers, most of them gunnery sergeants. The image of O'Donnell as a conciliatory figure was shattered, giving a new impetus to the insurrectionist path proclaimed by the Progressives as the only way out. Without support in the *Cortes* or in the Palace, where he was openly detested, O'Donnell was forced to resign in July 1866, paving the way once again for a Narváez government. O'Donnell died on November 7 of the following year.

Narváez governed until his death in April 1868, followed by González Bravo until September 19. Under the slogan of "*order against revolution*", Narváez suspended the *Cortes* and governed by decree. Restrictive laws on freedom of the press and public order, and the suspension of constitutional guarantees facilitated the repressive actions of the government, which only accelerated an already inexorable revolutionary process. González Bravo continued the heavy-handed policies of his predecessor, banishing generals and personalities alleged to be involved in revolutionary schemes to places as far away as possible from Madrid.

Adding to all of these problems, from 1864 onwards, were a series of financial crises caused by (1) production losses in the Catalan textile industry, impacted by the global shortage of cotton created by the American Civil War (1861-1865), (2) unbridled speculation in the construction and operation of the nascent Spanish railway network, resulting in cascading failures of credit institutions and, (3) food shortages due to the government's own poor commercial management practices, aggravated by crop failures in 1867.

The failed uprising by Prim and the repression that followed the incidents of the Barracks of San Gil led to a consolidation

---

the prevailing political winds, from moderate conservatism to progressivism. He was recompensed by Isabel II with the titles of Duque de la Torre and Grandee of Spain in recognition of his decisive intervention in putting an end to the uprising at the Barracks of San Gil in 1866. After the death of O'Donnell, he assumed the leadership of the Liberal Union party, becoming a revolutionary (antimonarchist) leader in 1868, appointed Regent in 1869, rising to Executive President of the First Republic in 1874.



of the democratic and progressive opposition, by then determined to put an end to the Bourbon dynasty and in favor of the election of *Cortes constituyentes*, a parliament tasked with the creation of a new Constitution and elected by universal suffrage. These objectives were taken up by the opposition in exile in a declaration of principles, the so-called *Pact of Ostend*, signed in the Belgian city of the same name in August 1866. After O'Donnell's death, the Liberal Union, with his successor Francisco Serrano at the helm, joined the *Pact* in November of 1867.

The revolution began on September 16, 1868, with the arrival of Prim in Cádiz and the uprising two days later in the same city of the naval squadron commanded by Brigadier Juan Bautista Topete y Carballo (1821-1885). Under the slogan "*Long live Spain with honor!*", the rebellion quickly spread to many parts of the peninsula. González Bravo resigned on the 19<sup>th</sup>, advising the Queen to appoint a military officer, General José Gutiérrez de la Concha Irigoyen, Marquis of Havana (1809-1895) to confront the rebels. The army sent by General Concha for this purpose from Madrid was decisively defeated by the troops commanded by Serrano in the Battle of Alcolea (Córdoba), on September 28. On the 29<sup>th</sup>, Madrid joined the uprising. The Queen and her entourage hurriedly headed to France the following day, leaving for an exile that was to last six years. The first provisional government was assembled on October 8<sup>th</sup>, presided by Serrano and with Prim and Topete among its leaders.

The revolution of September 1868, nicknamed "*La Gloriosa*" or "*La Septembrina*", was the first phase of the so-called *Sexenio Democrático* ("the six democratic years"). Its support came mainly from elements of the urban bourgeoisie and intellectuals who advocated for democratic principles such as universal suffrage, freedom of the press, freedom of worship, protection of individual rights and the abolition of the unpopular *quintas*<sup>333</sup>. The matter of the form of government

---

<sup>333</sup> The *quintas* were a system of forced military conscription instituted in Spain in the 18<sup>th</sup> century, whose name came from the practice of selecting by lot one out of every five young men in each locality for military service (*quinto*, -a = fifth), until a pre-established quota was met. The wealthier classes could avoid this obligation by paying a redemption in cash or by

to be instituted (constitutional monarchy without Bourbons or the creation of a republic) initially remained unresolved, causing important splits among the groups that had promoted the revolutionary cause.

Elections to the *Cortes Constituyentes*, the first elections held by universal suffrage in Spain<sup>334</sup>, took place in January 1869, with a relatively high degree of participation and surprising integrity. Acting with unprecedented speed, the newly elected *Cortes* approved a new Constitution on June 1, 1869. This Constitution explicitly recognized for the first time the inalienable rights guaranteed to citizens by the State, including freedom of expression, freedom of assembly and association, guarantee of personal security, freedom of worship, private property, protections against unreasonable searches and seizures of personal property and correspondence, and universal suffrage. The Constitution also established mechanisms for the protection of these rights and sanctions for those who violated them. On the other hand, the preponderance in the Cortes of supporters of the constitutional monarchy meant that this system of government, and not a republic, was the model that was framed into the Constitution of 1869. According to this model, a bicameral and democratic *Cortes* were to become the effective center of power. Although endowed with some executive powers (such as the power to dissolve the *Cortes*, with certain limitations), the monarch was relegated to an almost ceremonial function, in imitation of the British parliamentary system.

Thus, with the support of the *Cortes*, Serrano was named Regent, passing the presidency of the provisional government

---

finding paid substitutes. As a consequence, the *quintas* harshly and disproportionately affected the poorest social classes. This hated system was not permanently abolished until 1912.

<sup>334</sup> In fact, not quite universal: women were still denied this right. Women's suffrage was not recognized in Spain until the advent of the Second Republic in 1931; the first time women voted in a general election in the country was in 1933. The qualification of *universal* is used here to indicate that the right to vote (for men) was no longer conditioned to a certain level of income or the possession of property, as it had been in the past.

to Prim, with the additional extraordinary mandate of finding a suitable candidate for the throne of Spain. During the following 18 months, until December 1870, Prim presided over three changes of government, having to deal with violent uprisings of republican overtones in various parts of Spain (especially Andalucía and Cataluña) between September and October 1869, and an armed insurrection in Cuba, that had begun the previous autumn. In the 1869 revolts converged some of the most pressing demands among the working classes, such as land reform in Andalucía, social justice for the nascent working classes of industrial Spain, and the abolition of the *quintas* and excise taxes on basic necessities<sup>335</sup>.

The Cuban insurrection, called the Ten Years' War or (Cuban) Great War, had numerous and complex political, social and economic roots, with slavery as one of its main underlying sources. Initiated in October 1868 with the *Grito de Yara*, this first of three Cuban wars of independence ended in 1878 with the military defeat of the insurgents, but with an enormous cost in terms of casualties among the civilian population and combatants and irreversible damage to the economy of the colony and consequently, to that of the metropolis [497]. The Spanish military losses in this conflict have been estimated at between 65,000 and more than 100,000, the great majority due to disease and a poorly equipped army.

The search for a new monarch evaluated numerous options and considered candidates from several of the most prominent royal houses of Europe. Prim ruled out the young Prince Alfonso de Borbón from the beginning, despite the abdication of Isabel II in favor of her son in June 1870. The candidates proposed by Portugal and Prussia were also eliminated for political reasons or due to external

---

<sup>335</sup> "*Los consumos*", as they were called in Spanish, was a system of indirect excise taxes created in 1845, which was applied to many basic necessities, including foodstuffs. It was an intrusive, corrupt and eminently unfair system that, like the *quintas*, hit the poorest strata of society the hardest. These taxes were temporarily abolished during the *Sexenio* and reinstated at its conclusion, being finally displaced by other forms of indirect taxation from 1911 onwards. For a more detailed treatment of the subject, see, for example, [496].

pressures<sup>336</sup>. The final election held at the *Cortes* in November 1870, was between Amadeo, Duke of Aosta (Amedeo di Savoia (1845-1890), son of the first king of Italy, Vittorio Emanuele II), Antonio de Orléans Duke of Montpensier (brother-in-law of Isabel II) and, beyond the aristocratic realm, an elderly Baldomero Espartero. A majority of the votes went to Amadeo, though with no small amount of opposition. The Duke of Aosta was crowned Amadeo I King of Spain on January 2<sup>nd</sup>, 1871, and the *Cortes Constituyentes* were dissolved the following day. Amadeo was only 25 years old. Prim did not get to see his task finished; he was assassinated only a few days before, on December 27<sup>th</sup> <sup>337</sup>.

The attempt to create a constitutional monarchy under Amadeo I did not last, despite the good will and tireless efforts of the young king. With a political framework already tottering at its inception and now damaged by the death of Prim, the newborn regime was immediately threatened by a long list of practically insurmountable challenges: the growing internal divisions in the Progressive political sector that had conceived the idea, a stubborn economic crisis, the opposition of the old blood nobility and of the Church, and an intense social unrest linked in part to an increasingly belligerent Republicanism. To all this was added the war in Cuba and, from 1872, the Carlist insurrection.

The Church's opposition was driven by the loss of its primacy as the State religion in the 1869 Constitution, Prim's decree

---

<sup>336</sup> That was the case with the candidacy of Prince Leopold von Hohenzollern (1835-1905), proposed by the Prussian Chancellor Otto von Bismarck, with the staunch opposition in France of Emperor Napoleon III. Napoleon III's veto and Bismarck's intrigues in this regard were, incidentally, one of the main triggers of the Franco-Prussian war of 1870 and the consequent collapse of the French Second Empire. Napoleon III had also opposed, without much success, the candidacy of the Duke of Montpensier, for dynastic reasons.

<sup>337</sup> The assassination of Prim, perpetrated by a group of hired assassins in a central Madrid street, is still shrouded in mystery. Although the gunmen were arrested and a detailed investigation was carried out, it is not known with certainty who their paymasters were. The names that have been most often mentioned are those of General Serrano and the Duke of Montpensier [498].

requiring members of the clergy to swear an oath of loyalty to the Constitution, the election of a monarch with family ties to the excommunicated Vittorio Emanuele II<sup>338</sup> and the fear of violent anticlericalism, a common trait among the most extreme elements of the Republican and Radical ranks.

With the fall of Isabel II, Carlism was recreated in the figure of Carlos de Borbón y Austria-Este, nephew of the Count of Montemolín. Giving himself the title of Duke of Madrid, Carlos de Borbón proclaimed himself in 1869 formal heir to the Crown of Spain, under the name of Carlos VII. As in previous times, Carlism once again represented the most reactionary currents in terms of religion, monarchy and ancestral regional rights. The opening volley, initiated by Carlist fanatics with the connivance of the pretender, took place in the summer of 1869, in the form of poorly organized uprisings in various parts of Spain, all of which failed. However, Carlism continued as a legal political force until 1872. In April of that year, after the defeat of the Carlist supporters in the elections to *Cortes*, Carlos de Borbón gave orders to his followers to start a new uprising, setting the stage for the Third Carlist War. The insurrection had its greatest triumphs in Navarra, Basque Country, and Cataluña, culminating in 1873. That year, after overcoming the government troops in several important actions, the Carlists formed a provisional government in the Navarrese town of Estella / Lizarra. Soon after, however, military setbacks and the Bourbon Restoration in the figure of Alfonso XII in 1874 began to weaken the Carlist resolve, until the final defeat and the flight in February 1876 of the pretender to France, to an exile from which he would never return. As a whole, the Third Carlist War was a strong destabilizing element for Spain during the entire *Sexenio Democrático*, seriously affecting the political unity and the economy of the country and preventing important reforms such as the elimination of the unpopular *quintas*.

Returning to the national panorama in 1871, after a brief transition presided over by Serrano, the first elections to

---

<sup>338</sup> The excommunication was imposed by Pope Pius IX on the House of Savoy in response to the occupation of Rome in 1870 by the troops of the newly proclaimed King of Italy and the annexation of the Papal States to the new Italian nation.

ordinary *Cortes* took place in March, and the first constitutional government was formed. However, conflicts between political parties (perhaps more aptly described as a never-ending war of personalities) led to frequent changes of government, parliamentary deadlock and legislative paralysis. The dominant political figures during this period, besides Serrano, were Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) and Práxedes Mateo-Sagasta y Escolar (1825-1903). Governmental instability led to new elections in April 1872 and again in August, characterized by unsustainable alliances of convenience and growing voter abstention.

On July 18, 1872, ignoring insistent warnings, the King and his wife went out for a ride at dusk in an open carriage through Madrid's gardens of El Retiro. On their return, they were the target of an attack similar to the one that had earlier cost the life of General Prim, this time fortunately without consequences. The attack took place on calle del Arenal, near the Church of San Ginés and the intersection with calle de Bordadores, barely a block away from the music shop of Bonifacio Eslava. The King reacted to the attempt with reckless courage, however, returning the next day to the scene of the events, amid popular acclaim. The culprits fled and, as with Prim's assassination, it was never discovered who was behind the plot.

The last government of the reign of Amadeo I was presided by Ruiz Zorrilla between August 1872 and February 1873, in a climate of instability, festering small-minded interests and Republican coup attempts. Amadeo, seeing himself unable to continue as monarch finally abdicated "in his own name and that of his descendants" on February 10, 1873, returning immediately to Italy. The same day, the Congress and the Senate, temporarily refashioned from *Cortes* into a "National Assembly", voted for the creation of the First Spanish Republic. To the new regime, its defenders accorded the messianic gift of inevitability, as reflected in the words of Emilio Castelar, expressed in his role as a Republican member of parliament during the debate that preceded the momentous vote [499]:

"The Republican Party does not claim the glory of having destroyed the Monarchy. Do not blame yourselves either at this supreme moment. No one has

killed the Monarchy. I, who have so longed for this moment to come, must say that my conscience does not allow me to assume the merit of having put an end to it. With Fernando VII the traditional Monarchy died; with the flight of Doña Isabel II the parliamentary Monarchy died, and with the resignation of Don Amadeo the democratic Monarchy has died; but these Monarchies have died of their own causes. Nobody brings the Republic; all circumstances bring it; it is brought by the combined forces of society, of nature and of history. Gentlemen, let us greet it as a sun that rises on its own over the soil of our homeland."

In reality, the Republic was (at least at its inception) a pact between the political formations leading the *Cortes* to fill the vacuum left by the failed experiment of constitutional monarchy. It was born as an "*indefinite* republic" in the midst of dissensions and divergent ways of understanding its structure and purpose, and with hardly any international support<sup>339</sup>. In April, the provisional government overcame an attempted coup d'état in Madrid. In June 1873, the new *Constituent Cortes*, elected a month earlier with a high level of voter abstention, opted for the construct of a federal republic, but failed in its goal to create a new Constitution. In addition to a practically ruined economy, the absence of a political dialogue, the war in Cuba and the strengthening of the Carlist uprising, the first local or "cantonal" rebellions began to now pop up in July in numerous municipalities, especially in the south and along the southeastern Mediterranean coast. *Cantonalismo* (in this context, the creation of small semi-autonomous enclaves or *cantones*, loosely inspired by the Swiss federal model) was put down by means of repressive actions including, from September 1873, the suspension of the *Cortes*, rule by decree and the direct intervention of the Army.

The Republic was disintegrating. The reopening of the Republican *Cortes* on January 2, 1874, revealed a profound lack of confidence in the government, leading to its demise

---

<sup>339</sup> The European powers, most of them ruled by autocratic monarchies, refused to recognize the Spanish Republic. Neither did the Holy See. Only Switzerland and the United States of America recognized the new regime.

and an immediate coup led by General Pavía<sup>340</sup>, Governor General of the Madrid region. Pavía placed Francisco Serrano at the head of the government. Serrano, from then on without having to give any account of his actions to the *Cortes* and having suspended the Constitution of 1869, in effect ruled, indefinitely and unhindered, as a dictator. A return of the Bourbons represented by the young Prince Alfonso began to gain strength as the only evident political solution to Serrano's autocracy and to the agony of a Republic that now survived only in name. The end of the first Spanish Republican experiment came on December 29, 1874, at the hands of General Martínez-Campos<sup>341</sup> in the Valencian town of Sagunto / Sagunt. His military *pronunciamiento* in favor of Alfonso brought down the Serrano government. There was no organized opposition. The Republic had lasted 22 turbulent months, with five Executive Presidents taking turns in leading it<sup>342</sup>.

The return to Spain and proclamation as king of Alfonso XII took place in January 1875, when the new monarch was only 17 years old. His family's exile had made it possible for the prince to receive an unusually privileged education— in Paris, Geneva, Vienna and at the British military academy of Sandhurst, where he was at the time of Martínez-Campos's uprising. The first government of the restored monarchy was led by the political architect of the Restoration himself, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), heir to the Liberal Union, reconstituted in 1874 as the Liberal-Conservative party, with an ideology that today could be classified as center-right. The first elections to the *Cortes* took place in January 1876. Hardly clean and with a high level of abstention caused in part by undue political intervention by the government and with the active opposition of the Church (worried about the threat of preservation of the constitutional freedom of worship), these first elections of the Restoration gave the victory to the followers of Cánovas, with Sagasta

---

<sup>340</sup> Manuel Pavía y Rodríguez de Alburquerque (1827-1895).

<sup>341</sup> Arsenio Martínez-Campos Antón (1831-1900).

<sup>342</sup> Namely: Estanislao Figueras (from February to June 1873), Francisco (Francesc) Pi y Margall (June to July 1873), Nicolás Salmerón (July to September 1873), Emilio Castelar (September 1873 to January 1874), and finally, Francisco Serrano (January to December 1874).



leading the Liberal opposition. In subsequent elections, these two political groups traded places in power almost mechanically, in what was to be wryly called the *peaceful taking of turns*. The process was made possible by a 'management' of the electoral process facilitated by fraud and *caciquismo*<sup>343</sup>, a situation that would pervade Spain until well into the 20<sup>th</sup> century.

The newly elected *Cortes* approved a new Constitution in May 1876. The Constitution of 1876 maintained a few of the advances of the Constitution of 1869, but on the whole, it was a step backwards. The monarch was given a role equivalent, and inextricably linked to that of the *Cortes* in matters of national sovereignty. The right to vote was curtailed, and universal suffrage was removed. Freedom of worship, recognized in the Constitution of 1869, was also abrogated, returning to the definition of the Spanish nation as a Catholic confessional state, although religious tolerance and the right to private worship were maintained. The Constitution of 1876 and the new system of government nonetheless brought about a long period of relative political stability and, along with it, a slow but gradual economic recovery. In 1878, the Third Carlist War ended, and the Ten Years' War in Cuba concluded with the capitulation of the rebel army and the so-called Peace of Zanjón.

Alfonso XII married Princess Mercedes of Orleans on January 23, 1878. It was a romance and a wedding that attracted much interest and was followed closely and affectionately by Spaniards, but that ended tragically a few months later, on June 26, 1878, with the unexpected death of the young Queen<sup>344</sup>. Alfonso XII remarried in 1879. His new bride was

---

<sup>343</sup> A political practice common in 19<sup>th</sup> century rural Spain where a person of significant local influence or power (a "*cacique*", from a Native American [Arawak] word for chieftain) unduly pressured community members to vote for certain candidates or political parties of his choice.

<sup>344</sup> María de las Mercedes de Orleans y Borbón (1860-1878) was the daughter of the Duke of Montpensier and niece of Isabel II on her mother's side. Alfonso and Mercedes were, therefore, first cousins. At the time of their marriage, Mercedes was 17 years old and Alfonso had just turned 20. The sudden death of Mercedes, which occurred two days after her 18<sup>th</sup> birthday, probably due to typhus, shocked the nation.

the Austrian Princess María Cristina de Habsburgo-Lorena (Maria Christina von Habsburg-Lothringen). They had three children, one of whom was to become the future King Alfonso XIII. Alfonso XII survived two assassination attempts, dying of tuberculosis on November 25, 1885, three days before his 28<sup>th</sup> birthday.

#### Eslava and the restructuring of the Conservatory

The deteriorating health of the Director of the Conservatory, Ventura de la Vega, from the beginning of 1865, forced Hilarión Eslava, in his capacity as Deputy Director, to temporarily assume the administration of the center. The first important challenge Eslava had to face was the Royal Decree issued by the new government of Narváez in February of that same year terminating all funding allotted to positions not expressly recognized in the new budget legislation [500]. The immediate effect at the Conservatory was the suppression of four assistant professor positions. More alarmingly, there was also talk of further, significant budget cuts. A few weeks later, Eslava sought an interview with Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872), Director General of Public Instruction<sup>345</sup>, but his diligence did not succeed in avoiding the staff cuts [313]. Due to his illness, Ventura de la Vega was forced to relinquish the direction of the institution in August 1865, being replaced, although only nominally and in an interim capacity, by Antonio González de Aguilar y Correa (1824-1907), VIII Marquis de la Vega de Armijo, additionally appointed Minister of Public Works in the newly formed government of O'Donnell [23][501]. Ventura de la Vega died on November 29.

The search for a new Director became the subject of intrigue and lively controversy at a time of great political turbulence. In early December, it was rumored in the press that the next director was to be chosen from among the most senior members of the Conservatory faculty, in which case Hilarión Eslava seemed (to many) to be the best qualified candidate. Another rumor circulating at the time was that the post might go to the writer, zarzuela librettist and frequent collaborator

---

<sup>345</sup> As a result of the *Ley Moyano*, the Conservatory was subordinate to the General Directorate of Public Instruction, which fell under the purview of the Ministry of Public Works [311].

of Emilio Arrieta, Antonio García Gutiérrez (1813-1884). García Gutiérrez responded to the rumors by publicly announcing that he would not accept such a position if it were offered to him. The supporters of Eslava (or at least, of someone of his professional stature) as Director, among whom were some members of the editorial staff of the new *Gaceta Musical de Madrid*<sup>346</sup> argued that the time had come to place at the head of the Conservatory a music professional universally recognized as "an eminence of art" capable of "carrying out the reforms that the first center of musical education in Spain so urgently needs", urging the government to, "under no circumstances turn the leadership of the Conservatorio into *just another [political] appointment*" [502].

The conservative newspaper *La Época* of Madrid went even further, with the following review signed by its music critic, José María de Goizueta [503]:

"The death of Mr. Ventura de la Vega has left vacant the position of Director of the Conservatory of Music and Declamation. We have been told in no uncertain terms that D. Hilarión Eslava, Master of the Royal Chapel and professor of that institution, will occupy that post. We sincerely applaud this appointment because we do not believe that there is anyone in Spain who can take over that task with better qualifications. More than once we have had the opportunity to review his compositions in our musical magazines; his name is known outside our country and has earned much-deserved respect. To appoint someone other than D. Eslava to the directorship of our Conservatory would amount to wishing it to die.

We, who are of the opinion that that institution needs radical reforms if it is to meet the purpose for which it was founded; we, who know the gifts of character that

---

<sup>346</sup> This *Gaceta Musical de Madrid*, unrelated to the previous publication of the same name, was a musical weekly published for the first time in October 1865 under the direction of the jurist and music aficionado José Ortega y Zapata (1824-1904). Its contributors included music and literary personalities of the time such as Emilio Arrieta, José Inzenga, Antonio Cordero and Mariano Soriano Fuertes. It ceased publication in August of 1866, reappearing at the end of 1877. Its last issue was printed in March of 1878.

D. Eslava possesses and his desire that our Conservatory may rise to the heights it deserves, hope that, by remedying its many flaws, and cutting off more than a few abuses at their root and with a strong hand, he will achieve the end we all desire.

If our feeble support were requested in support of this cause, we would lend it with determination and generosity.

José M. de Goizueta".

Ignoring these and other opinions, on December 5, 1865, González de Aguilar appointed Adelardo López de Ayala y Herrera (1829-1879), a well-known playwright, librettist, politician and, like the Minister, also a friend of Arrieta's, to the post. The editors of the *Gaceta* warmly accepted the appointment [504], as did the general public, given the wide respect that López de Ayala enjoyed in the world of the arts. The problem the new Director immediately ran into, however, was that having at the same time been elected Deputy to the *Cortes*, he became automatically ineligible to head the Conservatory (as a potential conflict of interest), and had to resign from the post, which he did in May of 1866. After López de Ayala's resignation, the Professor of declamation at the Conservatory, Julián Romea Yanguas (1813-1868), was appointed as his replacement, the first Director with a salary since the times of Francesco Piermarini, 35 years prior. Romea had been the Conservatory's Declamation Chair since March of 1857 [501][505].

At the Conservatory, the news of López de Ayala's appointment was received with displeasure by the professors closest to Eslava. Some newspapers went as far as announcing that Hilarión Eslava and Rafael Hernando (then a Professor and Secretary of the Conservatory) had resigned in protest [506]. Eslava was quick to deny the news, but Hernando had indeed resigned from his post <sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> The initiative to name Eslava as successor to Ventura de la Vega seems to have come from Rafael Hernando, which could account for his resignation when the nomination did not prosper. A "note" to the newspaper *La Correspondencia de España* at the end of December signed by "Un músico" [507] which, based on its contents could have only been

[113][508][508][509]. He was replaced as Secretary in January 1866 by Justo Moré y Cudolar (†1887), supernumerary Professor of Solfège at the Conservatory and former piano teacher and choirmaster at the then-defunct Royal Palace Theater [510].

Meanwhile, in January 1866, Mariano Soriano Fuertes, who was then living in Paris, returned to some of his old, less endearing habits, this time picking a fight with the Conservatory and using the *Gaceta Musical* as his bully pulpit. Judging by the contemporary press at the time, there was a broad consensus on the need for deep reforms in the Conservatory, but Soriano Fuertes' singular criticism, stubborn, obtuse and personal, went much further, and undoubtedly contributed to unfairly damage the reputation of the Conservatory at a moment when the institution was battling for its own survival.

After anointing himself as a knowledgeable and patriotic citizen and a good Christian, Soriano Fuertes began his attack in the first of ten lengthy diatribes published in installments over a period of three long months. Soriano Fuertes's criticisms seemed at times to mainly target the former Vice-protectors or Directors of the institution, exonerating the professors (or, at least, *certain* professors) from blame, but for the most part, he indistinctly dragged everyone to the dock, with sharply worded indictments such as [511]:

"The lack of artistic talent has muddled the reciprocal exchange of knowledge between the management and the teaching staff. The former has given itself over to the *habitual*, the latter to *habitual* teaching, all the while with everyone believing that they were fulfilling their obligations."

---

written by Hernando himself, explained that such a proposal was casually discussed for the first time with the Minister of Public Works when he was officially informed of Ventura de la Vega's death. The letter implied that the idea had not come from Eslava. Hernando's resignation was limited to the position of Secretary of the Conservatory; he remained as the First Professor of Harmony until his forced resignation from the institution in 1868.

In Soriano Fuertes's view, they all stood accused of incompetence, of disinterest in national opera (for whose failure, Soriano Fuertes claimed, the Conservatory bore ultimate responsibility), and of *insufficient Spanishness*. Soriano Fuertes referenced Piermarini's original regulations of 1830, alleging that the principles outlined therein had not been respected, and arguing that nothing of relevance had taken place at the Conservatory since then due to the negligence of its Directors and teaching staff, to a false "proselytism" and, above all, to the "outrageous" and "despicable" lack of knowledge about the history of Spanish music — a subject on which, as we have already seen, Soriano Fuertes tended to consider himself foremost expert. In the eighth installment, at the cusp of his fiery denunciations, Soriano Fuertes included a direct reference to an anecdote that can only be interpreted as a personal attack directed at Eslava [512]:

"An institute that has not complied with its regulations and with the strict provisions of the Law of Public Instruction; an institute that in a solemn meeting, we have been assured, on the occasion of the death of one of its most illustrious teachers, does not respect the seniority of its professors, and takes away the presidency from their dean to award it to a supernumerary member; (...) can such an establishment pass for one of the most advanced institutions in the field of Spanish public instruction, comparable and even superior to the most notable ones abroad? (...)"

The "illustrious teacher" is clearly Ramón Carnicer, the "dean" is Baltasar Saldoni, the "supernumerary member" in question is Hilarión Eslava, and the event had taken place 11 years earlier, in 1855<sup>348</sup>.

This time, Eslava remained silent. The response to the articles in the *Gaceta* came from Rafael Hernando, a frequent target of some of Soriano Fuertes's most merciless diatribes, with his initial reply appearing in the pages of the *Gaceta* in mid-April of 1866. Bitter retorts and rebuttals followed one after another until the end of July, practically until the

---

<sup>348</sup> This episode is briefly described in Chapter IX. Soriano Fuertes was not present and he is obviously giving the anecdote his own spin.

disappearance of the magazine the following month. As on other occasions, Soriano Fuertes always sought the last word and did not give up one inch.

The appointment of Julián Romea to the direction of the Conservatory took place on August 30, 1866, but the announcement in the press was delayed by a few days [497][513]. Between López de Ayala's resignation in May and Romea taking over three months later, Eslava assumed the interim direction of the institution [223]. After the controversial election of López de Ayala, the appointment of Romea by the new Minister of Development, Manuel de Orovio y Echagüe (1817-1883) could be viewed as a shrewd move. Romea was a remarkable actor and writer, considered one of the greatest glories of Spanish national theater and, as an esteemed member of the Conservatory staff, he could count on the support of most of his former fellow professors. His greatest challenge was the management of a Conservatory that was struggling to survive in the midst of a chaotic and worsening political situation in Spain, while having to simultaneously find time and energy to fulfill his teaching, literary and theatrical obligations. Romea moreover suffered from a serious coronary condition that would end his life just two years later.

Since coming to power in July 1866, the authoritarian government led by Narváez had made one of its priorities the reform and purging of higher education in terms of both personnel and content. It imposed strict controls on the teaching staff, who, among other things, were from that point on required to demonstrate unswerving loyalty to the Crown. It made significant budget cuts across educational institutions and restructured curricula at all levels. To these ends, between October and November 1866, Minister Manuel de Orovio issued more than twenty Royal Orders and Decrees related to education. His work was considerably facilitated by Narváez having dissolved the Cortes three months earlier [23][514].

The legislation that most directly impacted the Conservatory was the Royal Decree of October 9, 1866, on the reform of the so-called Special Schools, promulgated by the *Gaceta de Madrid* (the official state publication) on October 13

[514][515]. With regard to the Conservatory, the most important change was the suspension of its classification as a "Higher Education Institution" and the return to the status of "Special School" to which it had belonged before 1857. With this change, the government sought to pull the Conservatory away from a classical university model, both in terms of teaching and administration. In addition, with the new legislation, overall management of the entire education system, including Special Schools, came under the control of the government through a reconstituted Royal Council of Public Instruction. The Royal Council of Public Instruction, at first a purely advisory body under the General Directorate of Public Instruction and already in existence prior to the *Ley Moyano*, now became, by virtue of two other Royal Decrees issued in October 1866, a centralized executive board with broad executive powers. Its purview included (1) the provision of Department Chairs and the transfer, promotion and dismissal of professors, (2) the creation and elimination of public institutions of secondary and higher education, (3) the approval of all teaching plans and regulations, and (4) the approval of textbooks in all institutions except those controlled by the Church. The Royal Council was composed of a president and 24 members divided into three sections, one of which, Higher and Professional Education, included the Special Schools. Membership of this body was limited by the new law to government ministers and their delegates, members of the high ecclesiastical hierarchy, judges, and certain university principals and other academics, all closely vetted by the government. According to the new legislation, the Conservatory remained administratively separate from the School of Fine Arts (although both were classified as Special Schools) and the remunerated post of Royal Commissioner was created as the government's representative to the institution [514].

The position of the Conservatory's teaching staff *via-à-vis* the new public instruction legislation was the subject of debate at an extraordinary meeting of the Conservatory's Auxiliary Board of Trustees on October 10, one day after the approval of Orovio's new decree — apparently without the Board having full knowledge of what the government had already approved. The revealing discussion, led by Romea, Hernando and Eslava and recorded in the Board minutes, shows a



faculty concerned about the future of the Conservatory and about their salary levels, considerably lower than what their university counterparts were earning and, for most of the professors, additionally subject to the threat of arbitrary cuts and with no obvious mechanisms for appeal. The position expressed by Eslava, which a majority of the Board supported, was that the Conservatory's reclassification as a Special School, for better or worse, was inevitable, suggesting that a more productive course of action would be to concentrate on securing greater protections and fairer remuneration for its faculty from the government [516].

Beyond dealing with impending changes in the institution's regulations, the first major action by Romea as the new head of the Conservatory, in December 1866, was its organizational breakup into three new sections, each headed by a departmental or Section Director subordinate to the Director of the institution, a change that in practice was more symbolic than effective. The three sections — Music, Dramatic Declamation, and Lyric Declamation — were placed, respectively, under professors Hilarión Eslava, Julián Romea and the baritone Tirso Obregón y Pierrad<sup>349</sup> (1832-1889) [517]. The two most important aspects of this restructuring were the formal separation of the disciplines of Music and Declamation, and the increased and asymmetrical prominence assigned to the latter. All subjects except Declamation (Composition, Harmony, Voice, Solfège, Piano, Organ, Orchestral instruments, and Italian language), as well as the vast majority of the teaching staff, remained under the newly created Music section. With the appointment of Eslava, perhaps Romea and the Ministry sought to placate the Conservatory's critics, offering a short-lived consolation prize to Eslava, repeatedly barred from a promotion to the top leadership of the Conservatory, an advancement that many (including almost certainly the Maestro himself) had taken for granted. And yet, this restructuring only caused Eslava new headaches, as the Maestro had to do battle with

---

<sup>349</sup> Tirso Obregón's appointment may have been influenced by his indiscreet and well-known intimate relationship with the Queen in the early 1860s. For the same reason he may have been personally harmed when the Conservatory was reorganized with the advent of *La Gloriosa* [212].

Tirso Obregón to prevent the latter from taking over the Voice department, a discipline that Obregón hoped to add to his section of Lyrical Declamation. Eslava ended up having to appeal in April 1867 all the way up to the Ministry, arguing (quite rightly) that the teaching of Voice could not and should not focus exclusively on the lyric-dramatic genre, as Obregón intended. The problem does not seem to have reached a clear solution, but it would not take long for events to render the whole thing moot [472].

Romea's management at the head of the Conservatory experienced a strong and unexpected setback with the fire that the Conservatory suffered in the afternoon of April 20, 1867. Started in a room next to the Great Hall of the Conservatory, the fire spread with extraordinary speed, consuming stage sets, furniture, instruments and scores. At that time, a large group of musicians belonging to the *Sociedad de Conciertos* and the children's choir of the Hospice of Madrid were rehearsing under the direction of Francisco Barbieri. Thanks to the quick actions of Barbieri, of several of the musicians, Conservatory employees and fire department personnel, there were only minor injuries, and the fire was kept from spreading to other rooms of the Conservatory and reaching the auditorium of the Royal Theater. But the Great Hall of the Conservatory was burnt to the ground, reducing the recently acquired Merklin-Schütze organ to ashes, as along with several pianos, numerous music scores, and other valuable objects. The damage was estimated at almost one and a half million reales. As a consequence of the mishap, the Conservatory classes had to be temporarily moved to other premises and even to the private homes of some of the professors [292][518]-[520]. The restoration of the Great Hall was not completed until 1879, reopening after Eslava's death [521].

The emotional and administrative tolls of the Conservatory fire, the tensions and responsibilities at the institution (which since June 1867 also included the task of presiding over the final competitions for all the Music Section disciplines), his constant duties at the Royal Chapel, and a personal health that was beginning to falter, prompted Eslava in August of 1867 to ask to resign as Director of the Conservatory's Music Section, keeping only his teaching post of Chair of

Composition. There was no official reply then, nor apparently after resending the same request a month later [522]. For Hilarión, the situation was becoming untenable [223].

Meanwhile, in April of 1868, with the death of Narváez and the brief rise to power of another authoritarian leader, González Bravo, Narváez's Minister of the Navy, Severo Catalina y del Amo<sup>350</sup> (1832-1871), was appointed Minister of Public Works. On June 17, 1868, the new Minister issued a Royal Decree (published in the *Gaceta de Madrid* on June 20) with dire consequences for the Conservatory and for Eslava. In the exposition that preceded the Decree, using evidently false and misleading data and alleging that the number of Conservatory professors was "excessive", Catalina proposed to maintain the structure created by Romea but introduced drastic cuts both in the teaching staff and in their salaries. The Decree fixed the number of tenured professors at 20, with 13 going into furlough, all of these coming from the Music Section headed by Eslava. Several of the instrument classes were eliminated and, to Hilarión's even greater displeasure, the piano and organ curricula were combined and placed under a single professor (from a former one organ and three piano professors). Furloughed professors were offered a compensation of up to two thirds of their salary at the time of their dismissal plus any tuition fees collected from students who registered as non-degree/external, but with their positions remaining subject to being recast or abolished at any time. Eslava and Arrieta maintained their Chairs, but their pay was reduced from 16,000 to 12,000 reales, the same amount received by the three professors of Declamation (two in the General section and one in the Lyric section). Future vacancies among the teaching staff were to be thenceforth awarded exclusively by competition. The details of the restructuring were at that point considered provisional, pending the publication of a new regulation [523].

---

<sup>350</sup> Lacking studies or any documented interest in music or the arts, Severo Catalina was a graduate in Law and Philosophy, a university professor of Hebrew, and an essayist and politician.

In a second Decree dated the same day (published on June 21), Catalina appointed Julián Romea "in view of (his) merits and special circumstances" to the post of Royal Commissioner, with a generous endowment of 30,000 reales and the expectation that he, "(...) in direct contact with this Ministry, will carry out the new organization of the Conservatory and formulate, in agreement with other competent persons, the development of regulations by which this Special School is to be permanently governed" [523][524]. The post of Director became provisionally vacant.

Eslava, very shortly after these events and while on summer vacation at his recently acquired cottage in Aravaca<sup>351</sup>, wrote to his friend Jesús de Monasterio a letter in which he included the following comments, leaving little doubt of what he thought about the situation in Madrid and at the Conservatory [461]:

"Aravaca, August 2, 1868.

My dearest Jesús:

(...)

I don't know if I told you that I was thinking of buying this cottage, which, though small, is enough for me and has a nice garden where I spend a good part of the day among trees and flowers, very happy and without remembering Madrid except to give it a piece of my mind. (Insert here a *corte de mangas*<sup>352</sup>) I offer you, then, this little house, Calle del Olivo, No. 1.

I know nothing about Madrid; I have been here twelve days; on the 5<sup>th</sup> I will go to Mass<sup>353</sup>, as it is a second-class

---

<sup>351</sup> Hilarión had bought this modest one-story house at the end of June 1868 for 5,000 pesetas (20,000 reales), as a place for vacationing and rest (Chapter VI, [189]).

<sup>352</sup> Literally, "a cut of the sleeves". In Spain, this term describes a coarse and almost universal expression of contempt, which the Spanish Royal Academy defines in its *Dictionary of the Spanish Language* as "a gesture of obscene and offensive meaning that is made by raising a bent arm while hitting on it (at its crook) with the opposite hand and, sometimes, extending the middle finger of the arm that is raised." The closest equivalent in the U.S. is a raised middle finger.

<sup>353</sup> Presumably, at the Royal Chapel in Madrid.

feast day, and I will return in the afternoon of the same day (*volente Deo secundum Barbierim*<sup>354</sup>). I know nothing of the Conservatory, nor of its regulations, nor of the vacancy caused by the resignation of Mr. Barbieri<sup>355</sup>. Here, my only conversations are with the priest and the sacristan: the former always talks to me about the seven and a half reales he receives as income, and the latter about his impoverished state, even though he is a singing and organ artist, sacristan, church helper, and a very worthy primary education teacher..."

(...)

I wish you well and happiness. Give my affectionate regards to your sisters, your uncles and aunts, and your good mother, and I remain your most affectionate friend,

Hilarión Eslava".

Eslava's disaffection with the changing situation in the capital and at the Conservatory requires no further elaboration.

Ironically, neither Romea nor Catalina presided for long in the execution of the aforementioned reforms; Julián Romea died on August 10, and the government of González Bravo fell on September 19. During one of the cabinet rearrangements of the short-tenured President of the Government, General Concha, Marquis of Havana, Catalina was replaced by Juan Caveno y Llera (†1883), who occupied the post for barely 10 days, until Isabel II went into exile on September 30. Meanwhile, since Romea's death, the provisional direction of the Conservatory had been reluctantly assumed by Baltasar Saldoni in his capacity as dean of the faculty, after Eslava had been offered the position and turned it down [223][497]. The decision cannot be blamed on a discouraged Eslava, given the drastic cuts that had occurred in June in the Music Section (cuts that Hilarión undoubtedly would have strongly opposed), the evident lack of support and respect with which

---

<sup>354</sup> (*Lat.*) "God willing, according to Barbieri."

<sup>355</sup> The reference to Francisco Barbieri has to do, not with the Conservatory, where Barbieri was not a professor, but with his resignation as Director of the *Sociedad de Conciertos*, due to artistic differences with the board of directors and the cut in his pay [411].

he had been treated, his failing health and, finally, the ongoing volatility of the political situation.

The priorities and the penury of the new revolutionary government, the compromised history of the Conservatory as an institution founded under royal patronage and the dynamics of staff reductions initiated a few months earlier, placed the Conservatory at the end of 1868 in an extremely precarious position. There was talk of closing the institution. Saldoni mounted a tenacious defense, including an interview that he, along with Emilio Arrieta and Justo Moré, was able to get in October with the recently appointed Minister of Public Works, the jurist and politician Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895). The Conservatory was saved, but at a high price<sup>356</sup>. On December 15, Ruiz Zorrilla signed a Decree (published in the *Gaceta de Madrid* on December 20 [525]) by which the Royal Conservatory of Music and Declamation disappeared and a National School of Music, classified as a Special School, was created in its place. The minister's exposition in the Decree trivialized musical education and eliminated the teaching of declamation, considering the hitherto existing professorships of the Conservatory in this subject "unnecessary" and "useless". The teaching staff was reduced to a total of 12 (two professors of solfège, one of voice, two of piano, one of violin and cello, one of double bass, one of flute, one of clarinet and oboe, one of bassoon, one of harmony and one of composition). The direction was placed in charge of "one of the oldest professors" with an annual bonus of 4,000 reales. The brief complementary regulations were approved on December 22 (published on December 27 [526]), evidently without prior consultation with the staff of the institution. The new regulations established the annual salary of the professors of composition, harmony and voice at 12,000 reales, and the other professors were assigned between 6,000 and 8,000 reales. Separately, the position of Secretary-Administrator was created, with a salary of 8,000 reales.

Despite Saldoni's protests, the reforms were immediately adopted. Saldoni, dean of the faculty, along with seven other professors, were placed on furlough or forced into retirement

---

<sup>356</sup> These events are vividly recounted by Saldoni in Volume 2 of his *Dictionary*, pp. 320-335 [113].

(retirement, in Saldoni's case) at the end of December. Emilio Arrieta took over the direction of the institution, retaining the title of Chair of Composition. Eslava was assigned the post of Chair of Harmony, a less prestigious and less influential subject than Composition. In light of the obvious snub, Hilarión chose to resign and go on voluntary furlough, putting an abrupt and disheartening end to his otherwise brilliant academic career. To make matters worse, his salary while on furlough (two-thirds of his pay as Professor of Composition) was withheld by the government until February 1871, being paid only after multiple, insistent requests to the Ministry of Development<sup>357</sup> [1].

Although Eslava's biographers (Hernández Asuncue, Ansorena, and others) have maintained that between him and his countryman Arrieta there was likely always a cordial and warmhearted relationship [1][2], it is difficult to imagine a particularly amicable tone at that point in 1868 and thereafter, given Arrieta's bumping of a more senior and respected professor and long-time colleague from a Chair of Composition that meant so much to him, and then Arrieta's abrupt promotion over Eslava to the post of Director of a battered National School of Music. Hilarión, despite his faults, was also a consistently upright person in his beliefs and unfailingly loyal to the Crown, so Arrieta's sudden and convenient political change of allegiances with the arrival of the September revolution must have been another bitter disappointment<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup> A brief review in the Madrid newspaper *La Correspondencia de España* in January 1870 [527] cited an announcement from the Ministry of Development authorizing the payment of arrears owed to Conservatory professors who had been placed on furlough following the changes imposed on the institution's staff. However, the decree made Hilarión Eslava a clear and exemplary exception, citing as the reason the refusal of the former Vice-director and First Professor of Composition to accept a position of lesser consequence and pay. It was, in short, a personal reprisal by the Ministry against Eslava for what they considered an act of insubordination.

<sup>358</sup> The prestige achieved by Emilio Arrieta as a musician and composer is inconceivable without the favors granted at the beginning of his career by Isabel II, a reflection, it has been insistently rumored, of a brief intimate relationship between the two (the Queen, evidently, was attracted to

On July 2, 1871, already under the reign of Amadeo I, Manuel Ruiz Zorrilla approved new regulations for the National School of Music, increasing the number of tenured professors to 15, with 11 assistants [529]. And in the last throes of the Republic, in August 1874, the Executive President of the Republic, Francisco Serrano, at the behest of his Minister of Public Works Eduardo Alonso Colmenares (1820-1888), approved a decree by which the Chair of Declamation<sup>359</sup> was reinstated and the old Conservatory became the National School of Music *and Declamation*, with a staff of 24 tenured professors [530]. But for Eslava, it was already too late.

---

musicians and the military). Arrieta's appointment as singing instructor to H.M. in 1848 and the extravagant and generous Spanish premiere Arrieta's first opera, *Ildegonda*, performed in 1849 at the Royal Palace Theater certainly seem out of the ordinary. And yet, when the revolution came, Arrieta decisively joined the rebels, premiering in December 1868 a hymn he had just composed based on an incendiary poem by librettist Antonio García Gutiérrez (1813-1884) entitled *¡Abajo los Borbones!* ("Down with the Bourbons!") Although Arrieta's was well qualified to head the reconstituted National School of Music, his friendship with Adelardo López de Ayala, ex-director of the Conservatory, who had become a prominent figure in the revolution and then Minister of Overseas Territories in the Provisional Government, must have also considerably facilitated the appointment. With the return of the Bourbons in 1874, Arrieta's loyalties turned again, showing a shocking servility to the new monarch, Alfonso XII. In his biographical sketch of Arrieta, Isidoro de Fagoaga thus quite rightly chose to describe the composer as "*chameleonic*" [213][237][310]. In his memoirs, the Madrid composer Julio Gómez García (1886-1973), trained at the National School of Music and later Librarian and Professor of Composition at the institution, spoke (though perhaps with some personal bias) of the "hatred and envy" consistently shown over the years by Arrieta and his disciples towards the figure and legacy of Eslava. Gómez ascribed mainly to this the attempts to supplant Eslava's harmony and solfège treatises in the Conservatory's curricula after the Maestro's death [310][528].

<sup>359</sup> Incidentally, the Italian baritone Giorgio Ronconi (1810-1890) was appointed new chair of Voice and Lyric Declamation. Tirso Obregón, the short-lived and controversial Director of Lyric Declamation during the presidencies of Romea and Saldoni, with whom Eslava had had a strong disagreement in 1867, was furloughed in 1868 [528].



As a modest token of recognition of his prestige and for services rendered for the benefit of education, Hilarión Eslava was appointed in June 1874 Councilor of Public Instruction, along with 29 other political personalities, academics and members of the Church, when the Council of Public Instruction (the former Royal Council of Public Instruction), suspended at the dawn of the revolution in 1868, was reinstated. But unlike the role contemplated in the reforms of 1866, the Council was now established as a purely consultative body and its powers were much curtailed. Moreover, the ordinary Councilors (among them Eslava) were not eligible to receive any emoluments [531]. The Council continued to function beyond the Bourbon Restoration, but Hilarión resigned in November 1875 due to the conflict of interest created when he was reappointed Master of the Royal Chapel of Music. The Council vacancy was filled in the meantime by none other than Emilio Arrieta [532].

*Magister dixit*<sup>360</sup>

During the late 1860s and the beginning of the following decade, Hilarión Eslava, already considered one of the leading personalities in the world of Spanish music, became a ubiquitous presence as a composer, pedagogue, musicologist and scholar. His biographer José Luis Ansorena describes this stage in Eslava's life with these words [1]:

"At age 60, Don Hilarión maintains a proverbial mental lucidity and has a prestige, which among his followers becomes almost idolatry. It is at this moment that his personality appears more refined, reflexive, serene and free of influences. Whatever he says is accepted as definitive: *Magister dixit*."

Aware of the weight of his opinions, whether debatable or not, Eslava nevertheless always behaved toward his students, his colleagues, his superiors and even his antagonists (most of them, at any rate), with modesty, frankness, rectitude, generosity and eloquence, often also sprinkled with an ironic sense of humor, as shown, for example, by the episode narrated earlier about his first meeting with Julián Gayarre and by the many humorous anecdotes collected by Leocadio

---

<sup>360</sup> (Lat.) "The teacher has said", an expression denoting respect for the teachings of a recognized master or teacher.

Hernández Asuncun and Antonio Peña y Goñi in their biographies of the Maestro, too many to cite here [2][22]. His biographer and friend José María Esperanza y Sola summarized Hilarión's character thus [13]:

"Affable in his manner, firm in friendship, severe in his demeanor, austere in his conduct, of generous spirit and unshakable convictions (...)."

As we have already seen, Eslava's influence on the Spanish musical scene at the end of the reign of Isabel II was felt most prominently in the realms of the Conservatory and the Royal Chapel of Music, but this did not keep Hilarión from continuing to take part in other projects related to the dissemination of music in Spain.

In October 1866, Eslava was invited to collaborate in the recently launched weekly *El Arte*<sup>361</sup> along with a notable cadre of the most select musicians, literati and artists of the time, but apparently without contributing any signed articles during the brief three months of its publication.

His participation as a member of the jury in a competition organized around September 1866 by the prestigious publishing house of his nephew Bonifacio Eslava, with the aim of stimulating the composition of technically accessible Spanish salon music, had a somewhat greater effect. The terms of the competition were first published in the form of a pamphlet distributed free of charge at Bonifacio Eslava's store located on calle Ancha de San Bernardo<sup>362</sup>. Perhaps due to insufficient publicity and, as a result, a low initial level of participation, the competition was again advertised from January 1867 onwards with greater prominence in the *Revista y Gaceta Musical*, the Madrid weekly edited by Bonifacio Eslava and directed by José Parada y Barreto, then still in its early days. The deadline for submitting original scores was

---

<sup>361</sup> *El Arte. Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes* (Madrid), publication directed by the Basque nationalist journalist and politician Eladio Lezama.

<sup>362</sup> As a fact of interest, the building on calle Ancha de San Bernardo that housed the music store and piano warehouse of Bonifacio Eslava collapsed in January 1868, prompting Bonifacio Eslava to move his business to number 18, calle del Arenal, where he remained until 1885.

extended first until March, and finally until August of 1867. The competition was broken down into three categories of compositions, with prizes of 2,000, 1,000 and 500 reales, respectively: (1) the best and most complete collection of "national airs" in arrangements for piano (and voice, as appropriate), (2) a set of six songs for voice and piano, most of them to be on Andalusian themes, and (3) a piece for solo piano. All the works had to be original and unpublished. Bonifacio Eslava offered to publish the winning compositions. The pieces presented — all anonymously — had to be easy or, at most, of medium difficulty in terms of performance. Together with Hilarión Eslava, the jury included José Parada and the pianists José Pinilla and Eduardo Compta Torres (1835-1882), the latter two members of the Conservatory faculty. In the first and third of the three categories were awarded, respectively, Óscar Camps y Soler (1837-ca. 1899) and Manuel de la Mata (1828-1886), pianist and former disciple of Hilarión Eslava and, from December 1868, Secretary of the National School of Music. A prize for the second category was not awarded for lack of submittals deemed to be of sufficient quality [533]-[536].

In August and September of 1867, Eslava contributed a pair of essays to the *Revista y Gaceta Musical* - one, published in two parts under the title "What is Music?", and the second a musicological analysis of the work of the Spanish Renaissance composer Cristóbal de Morales. The first of these articles was a somewhat encyclopedic disquisition in which Eslava explained his ideas on the nature of music, concluding with the well-known and essential definition quoted at the beginning of his *Método de Solfeo* (in its second and later editions): "*Music is the art of properly combining sounds and time*" [537].

On a more personal level, the esteem and respect enjoyed by Hilarión Eslava at the Court was reflected in the appointment he received on June 15, 1868, as Chaplain of Honor of their Majesties, a privilege granted at the recommendation of the Chaplain of Honor and Curate of the Royal Palace, Bernardo

Rodrigo<sup>363</sup>, with the approval of the Queen [182]. The Chaplains of Honor were a small group (18 in total) of priests authorized to say Mass, administer the Holy Sacraments and participate in the various canonical functions of the Royal Chapel, occupying a preferential place near the royal family during these functions. According to the Palace regulations, Eslava would have been one of 13 select Chaplains of Honor belonging to the so-called Bench of Castilla, "a body of decorated Ecclesiastics, worthy of the honor granted" by the Queen for their service [227]. This would prove to be, however, a short-lived honor.

The fall of the Bourbon monarchy at the end of September 1868 was followed only a few days later by the elimination of the Royal Chapel as an institution. The decision of the Provisional Government, which had been anticipated, was officially communicated to Eslava by means of a form letter bearing the letterhead of the "Council for the Administration of the Former Patrimony of the Crown", with a blank date and reading [182]:

"This Council, in compliance with Article 2 of the Decree of the Provisional Government of October 15, has decided to terminate the Palace Chapel where you rendered your services. This I communicate to you for your knowledge and any consequent effects.

The Secretary General Chief Administrative Officer."

With these stark words, Hilarión Eslava was summarily dismissed from his position as Master-Director of the Royal Chapel of Music, as were the other employees of the institution<sup>364</sup>. For Eslava, this disaster was to be compounded

---

<sup>363</sup> Bernardo Rodrigo López (1810-1872) was a Valencian canon, knight of the Order of Montesa and, since 1848, Chaplain of Honor elected by *oposición* to the so-called Bench of Alcántara. He was later appointed Curate of the Royal Palace and, during the reign of Amadeo I, he served as Pro-Chaplain-Major and Curate-President of the Royal Chapel, until his death.

<sup>364</sup> In 1870 and 1871, following the government's declaration to proceed with the creation of a constitutional monarchy and the accession to the throne of Amadeo I, and thus, in the hope that the Royal Chapel might be reinstated, members of the staff of the former Royal Chapel of Music sent

in December with the reorganization of the Conservatory and his resignation, leaving the Maestro for the first time jobless and without a clear professional future.

Without a stable income and without a pressing reason to remain in Madrid, Eslava began to spend long periods of time in Aravaca, devoting himself there mainly to complete his work on musical pedagogy and gardening as a hobby in his spare time [13][194]. In October 1870, after a nine-year break, Hilarión published the fourth of his treatises of the *Escuela de Composición, De la Instrumentación* [395] — the last one he would finish. As on prior occasions, his friend Francisco Barbieri lent his considerable public support to the new treatise, this time in the form of a laudatory article that appeared the following month in the newspaper *La República Ibérica*, a favor that Eslava later thanked Barbieri for in an affectionate letter [224].

As for Eslava's compositional work, it was not very extensive in the waning years of the 1860 decade, but what was lacking in quantity was more than made up for in quality. Particularly noteworthy from this period are a new Mass that premiered with great brilliance in January 1867 at the Royal Chapel (*Mass in A*, CPE-365) [540], his celebrated motet *Tu es Petrus* (CPE-422), composed in 1870 for the Catholic Association of Madrid as a rogation for Pope Pius IX<sup>365</sup>, and the expressive *Himno Religioso a la Inmaculada Virgen María* (CPE-403), a work commissioned by the *Asociación de Señoras de la*

---

petitions to the *Cortes* and to the new monarch, pointing out the continued relevance of the institution and the obligations contracted with its members since before the Revolution. The petitions, signed by the majority of the staff musicians of the Royal Chapel, headed by Hilarión Eslava, asked for the preservation of their posts — most of them earned competitively and therefore considered lifetime appointments — and the issue of the back pay owed to them in accordance with the regulations of the previous Royal House. Not surprisingly, the petitions were not granted [538][539].

<sup>365</sup> In September of that same year, Rome had been captured by the troops of the new king of Italy, Vittorio Emanuele II, putting an end to the Papal States and calling into question the temporal and political authority of the Supreme Pontiff. The rogation was a religious event fundamentally intended as an act of affirmation and supplication on behalf of the Pope.

*Purísima Concepción* of Madrid on the occasion of the opening of a temple (no longer extant) dedicated to the Immaculate Conception located in the then recently created Barrio de Salamanca in Madrid.

The success achieved by the *Oficio de Difuntos* (CPE-597) and the *Misa de Difuntos* (CPE-363) since their premieres at the Real Capilla in 1847 and 1860, respectively, made these and other similarly themed works by Eslava indispensable elements in official funeral ceremonies held throughout Spain for more than fifty years [2]. That was the case, for example, with Eslava's *Oficio*, the work selected for the solemn exequial ceremonies in memory of Gioachino Rossini organized in Madrid in March 1869<sup>366</sup> [541]. In April 1870, an extraordinary event held in Madrid's Iglesia de las Trinitarias by the Spanish Academy<sup>367</sup> to honor writers and poets in the Spanish language featured Eslava's version of the sequence *Dies Iræ a fabordón*<sup>368</sup> (CPE-392). For this event, centered on the figure of Miguel de Cervantes (1547-1616), it was Eslava who, together with Francisco Barbieri, prepared a program evocative of the music used in the liturgy of the dead during the time of the remarkable author of *Don Quixote*, making use of several of the works collected by Eslava in his *Lira Sacro-Hispana*. The orchestra and choirs were conducted to great acclaim by Barbieri [224][542].

Another event worth mentioning were the funeral honors for General Prim, who died on December 30, 1870, from the wounds inflicted during the assassination attempt he had

---

<sup>366</sup> Rossini died on November 13, 1868, in Paris. The two composers had been united by deep bonds of friendship and mutual respect. The Maestro from Pesaro is credited with the following words about Eslava's music [13]:

"The works of the Spanish maestro are magnificent. He writes for the voices as no one else knows how to do today, neither in France nor in Germany, nor since Cherubini (...)"

<sup>367</sup> Commonly known as the Real Academia Española (Royal Spanish Academy), temporarily stripped of its honorific *Real* after the Revolution.

<sup>368</sup> *Dies iræ* (Lat., "Day of Wrath") is a 13<sup>th</sup> century Latin hymn formerly used in the ritual of the Mass of the Dead. Fabordón = From the French *faux-bourdon*, a musical form related to plainchant that includes certain harmonic elements.

suffered three days before. Despite Prim's well-known anticlericalism, solemn religious funerals were held for the eternal repose of his soul at cathedrals and principal churches throughout the country. In practically all of these commemorations, including at the general's birthplace, the town of Reus in Tarragona, the *Mass for the Dead* by Hilarión Eslava [543] was selected to accompany the exequial ceremonies. In the official memorial service celebrated on January 7<sup>369</sup> at the Basilica de Nuestra Señora de Atocha in Madrid with the presence of Amadeo I and the entire government, in addition to Eslava's *Mass*, his *Dies Iræ* was performed as well. The quality of both works and their execution were praised by the press [544]. Eslava happened to be in Sevilla at the time and did not attend the event in Madrid.

On January 4 of the following year, at the lavish official commemoration in Madrid of the first anniversary of Prim's death, held again at Nuestra Señora de Atocha and presided by Amadeo I, Eslava's *Misa de Difuntos* was performed once again, this time along with a new composition by the Maestro, the funeral prayer for solo voices *Requiescat in pace*<sup>370</sup> (CPE-456). The press commented that "Mr. Hilarión Eslava was unable to conduct the orchestra at today's funeral because he was ill" [545]. The Maestro's illness, confirmed by other sources, as well as his absence from Madrid the previous year, were not entirely inopportune. It is difficult to imagine that Hilarión would have had much desire to participate in events commemorating a political personality such as Prim, the leading ringleader of the conspiracy that removed Isabel II from the throne and a sworn and prominent enemy of the House of Bourbon.

---

<sup>369</sup> The ceremony had to be delayed until January 7 due to the ecclesiastical prohibition to celebrate the funeral before the Feast of Epiphany (January 6), during Christmastide. The following year, on the commemoration of the first anniversary of Prim's death, the government simply ignored the prohibition. Given the hostility that had existed between Prim and the Spanish ecclesiastical hierarchy, the latter was not particularly inclined to make exceptions when it came to honoring the late general.

<sup>370</sup> *Requiescat in pace* (Lat. "Rest in peace"), final prayer in the Office of the Dead.

Nevertheless, Hilarión must have been well regarded by the new government, as he managed to arrange for the marriage of his "godson" Ramón Rufín to Josefa Cortés at the Royal Chapel <sup>371</sup>, an event that took place at the beginning of September 1869 [197]. This is a rather curious circumstance, not only because of the unusual venue for a wedding between commoners, but also because of the haste and discretion with which the nuptials were handled. Ramón had been a parishioner for five years at the convent-church of La Encarnación in Madrid, his assigned parish church as a resident of calle de San Quintín, where he was living with Hilarión and his "aunt" Dolores. Also unusual was that Hilarión, making use of his influence, had asked the Vicar General of Madrid, José de Lorenzo y Aragonés, with very little notice, to exempt Ramón from the requirement of submitting the death certificates of his putative "parents" (Carlos and María Amparo Rufín), alleging as the main reason a lack of time due to the imminent departure of his future in-laws to America <sup>372</sup>. The standard marital admonitions <sup>373</sup> were also abbreviated. Apart from the anticipated trip of Josefa's family, it is not very clear what could have caused the rush. There does not appear to have been a preexisting pregnancy (unless, perhaps, it was concealed and ended in miscarriage); the couple's first daughter (and therefore Hilarión's first probable grandchild), Amparo, was born over three years later, on May 8, 1873 <sup>374</sup>.

In the meantime, a new, important initiative was taking shape in the realm of Spanish national music in which Hilarión Eslava was to again play a leading role. In its December 8,

---

<sup>371</sup> See Chapter VI.

<sup>372</sup> Here the story does seem to fit with other documented events: Recall that Josefa's sister, the singer Encarnación Cortés, began her tour to New York and Havana in October (Ch. X). Being a single young woman and considering the times, there would have been an expectation of one or both of her parents accompanying Encarnación on her trip.

<sup>373</sup> Admonition = A public announcement at church of the names of those who were to be married or ordained, so that, if anyone knew of any impediment, they could report it before the sacramental rites took place.

<sup>374</sup> Tragically, the girl died in her early childhood, in Madrid, on December 7, 1875 [546].



1867 issue, the *Revista y Gaceta Musical* published on its front page a long article signed by Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava and Antonio Romero calling for a "(...) great national competition proposed and approved at a meeting of Spanish music professionals, with the aim of creating the necessary repertoire for the establishment of the spectacle of the great Spanish opera" [547]. The initiative was a new attempt to revive the notion of Spanish opera as a genre distinct from zarzuela, at a time when both the "serious" operatic repertoire and the management of the country's opera companies continued to be dominated by foreigners [231]. Although not mentioned specifically in the announcement, it is unimaginable that Hilarión Eslava would have not been part of the nucleus of "Spanish music professionals" who conceived this idea<sup>375</sup>. Hilarión was subsequently appointed head of the jury in charge of selecting the winning works.

The competition rules, outlined in 14 articles, focused on original operas consisting of two to four acts in the Spanish language by Spanish composers, preferably with a Spanish background or theme. Three first prizes of 6,000, 2,000 and 1,000 reales and additional runners-up prizes were announced, with the added incentive of a possible future public staging [547]. The deadline was initially set for September 15, 1868, first extended to December 31 of the same year, and then again to March 31, 1869, due to the extraordinary circumstances the country was going through [549][550]. The credibility of the contest rested on its chief public sponsors: two of the most prominent Spanish music publishers (and competitors) of the time — Bonifacio Eslava and Antonio Romero — and a composer as renowned as Emilio Arrieta. The competition received wide approval in

---

<sup>375</sup> An account some years later by the historian and critic Luis Navarro y Calvo attributes the genesis of this idea to a meeting held in Antonio Romero's house with his participation and with José Parada y Barreto, Juan Jiménez, Bonifacio Eslava and the young composers and alumni of the Conservatory Valentín Zubiaurre and Rafael Aceves y Lozano (1837-1876). The same account adds that the necessary funds for the prizes were contributed by Romero, Eslava (Bonifacio) and Zubiaurre, joined later by Remigio Calahorra and Hilarión Eslava, described by Navarro as "the greatest among our [*nation's*] contemporary musical glories" [548].

Spain and abroad, even attracting the odd controversy or two without too many adverse consequences [228].

The jury was formed in early 1869, presided by Hilarión Eslava, with additional members Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio, Remigio (Ozcoz y) Calahorra, and Gabriel Balart y Crehuet (1824-1893), composer and Professor of Harmony and Composition at the Conservatorio del Liceo in Barcelona. A total of eight works were submitted to the competition. The jury's decision was finally announced in January 1870. The first prize was shared by the operas *Atahualpa*<sup>376</sup>, by Enrique Barrera, and *Don Fernando el Emplazado*, by Valentín Zubiaurre<sup>377</sup>. The second prize was shared between *El puñal de la Misericordia* ("The dagger of Mercy"), by Antonio Llanos Berete (1841-1900) and Rafael Aceves, and *Una venganza* ("A vengeance"), by brothers Manuel and Tomás Fernández Grajal (1838-1920 and 1839-1914, respectively). No other awards or honorable mentions were announced<sup>378</sup> [554].

---

<sup>376</sup> The title character of the opera was the last Inca emperor, Atahualpa (ca. 1502-1533, *Atawallpa* in the Quechua spelling), captured and executed by the Spanish *conquistador* Francisco Pizarro (1478-1541).

<sup>377</sup> *Don Fernando el Emplazado* was one of two operas that Valentín Zubiaurre submitted to the competition. The other work, *Luis Camoens*, translated from Italian and based on a libretto by Cesare Perini (the librettist of Eslava's *Il Solitario*), was originally composed in 1866 when Zubiaurre was still a student of Hilarión's at the Conservatory. Eslava therefore knew this work, which, however, was not among the competition winners and was not premiered, either. The libretto for *Don Fernando el Emplazado*, in three acts and originally in Italian, was the work of Riccardo di Castelvecchio (pseudonym of Giulio Pullè (1814-1894)) and the tenor Ernesto Palermi, translated into Spanish for its presentation to the competition by the writers Ángel Mondéjar y Mendoza (1848-1874) and Evaristo Silió Gutiérrez (1841-1874) [228][551]. As a interesting aside, the nickname "Emplazado" given to King Fernando IV of Castilla (1285-1312) had to do with a legend — and background story of the opera — according to which the king was "*emplazado*" (summoned) to his own death by the spirits of two knights whom he had ordered murdered thirty days earlier.

<sup>378</sup> It is also interesting to note that among the submittals that did not earn a prize was *El último Abencerraje*, the first opera composed by a young Felipe Pedrell, based on the historical novel by the French writer François-René de Chateaubriand (1768-1848) titled *Les aventures du*

As with everything related to the controversial issue of Spanish opera, the performance of the winning productions was a complicated and, in the long run, unsatisfactory affair. Only *Don Fernando el Emplazado* and, later and in an even more limited way, *Una venganza*, were ever performed in Madrid. *Atahualpa* was only premiered "late and poorly" in Burgos and Valladolid<sup>379</sup>. *El puñal de la Misericordia* did not even reach the stage.

The announcement of the jury's decision was followed by the extraordinary offer of the then impresario of the Royal Theater, Teodoro Robles, to stage the two winning works in the original Spanish. The offer, communicated by Hilarión Eslava to the promoters of the competition, was rejected on the grounds that the premiere of the winning works was to be linked to the creation of a stage company dedicated exclusively to a Spanish opera repertoire, a condition that

---

*dernier Abencerage*, with a libretto by Juan (Joan) Bautista Altés y (i) Alabart (1845-1916). The opera, revised and translated into Italian under the title *L'ultimo Abenzeraggio*, was premiered at the Gran Teatre del Liceu (Liceo) in Barcelona in 1874, receiving a total of five performances. After a further revision, the opera was briefly revived in 1889 at the Teatre Líric de Barcelona. With regard more broadly to the operatic output of Pedrell, nicknamed by some "the Spanish Wagner", only the most celebrated of his ten or so operas (not all of which were finished or staged), *Els Pirineus* (The Pyrenees), premiered at the Liceu in 1902 in a heavily abridged version sung in Italian, reached a larger number of performances during the composer's lifetime: nine in total in Barcelona, plus the three (or possibly four) sung in Castilian Spanish in 1910 in Buenos Aires, during the tour to Argentina of a Spanish opera company traveling with Pedrell [552][553]. By comparison, the opera *La Tregua di Ptolemaide* by his much-maligned predecessor Hilarión Eslava received a total of almost 50 performances between 1842 and 1851 in six Spanish cities.

<sup>379</sup> One must wonder whether the fact that Enrique Barrera was a cleric and at that time Master of the Chapel of the Cathedral of Burgos were the reasons why his opera *Atahualpa* received so little attention, despite the recognized talent of its author and the fact that it was the only composition to receive a unanimous favorable vote from the jury [228][547]. Neither the music nor the libretto appear to have survived to this day. The unfortunate outcome of the "Hilarión Eslava, opera composer" story was perhaps repeating itself...

evidently had not been met [555]. It was a missed opportunity that would be seized the following year by Arrieta with the premiere of his "zarzuela-turned-opera" *Marina*, the first lyrical production in Spanish performed at the Royal Theater. In the midst of a great controversy between those who saw in the new Spanish opera creations mere extensions of an unsophisticated and even tawdry zarzuela, and therefore "undeserving" of the Royal Theater, and those who considered initiatives like those of the 1867 competition a worthy first step, the development of a common and longed-for purpose of a national opera ended up being the main, if not sole victim. Added to this were open rivalries between the followers of Arrieta and those of Eslava's school inside and outside the National School of Music (the old Conservatory), rivalries aggravated by the circumstance that the first two prizes of the opera competition had been awarded to former students of Eslava's [13][228][556].

The significant premieres of *Don Fernando el Emplazado* and *Una venganza* finally took place during the spring of 1871 thanks to the creation in mid-1870 by an alliance of enthusiastic artists, composers, writers, theater impresarios and music lovers of a new musical society, the *Centro Artístico-Literario*. Founded by the Italian-Spanish baritone Aquiles Di-Franco<sup>380</sup>, the *Centro Artístico-Literario* counted among its most active members with the politician and writer José Cárdenas y Uriarte (1838-1907) and musical personalities such as Jesús de Monasterio and Hilarión Eslava, under the generous patronage of Amadeo I and his wife<sup>381</sup> and numerous Court and political figures.

*Don Fernando el Emplazado* had its debut at the Teatro de la Alhambra in Madrid<sup>382</sup> on May 12, 1871, with the attendance

---

<sup>380</sup> Aquiles Di-Franco (birth and death data unknown) was part of a prominent family of opera and zarzuela artists of Milanese origin established in Spain. Di-Franco was also an impresario.

<sup>381</sup> The press of the time mentions a personal contribution of Amadeo I and the queen consort in the amount of 20,000 reales [228][557].

<sup>382</sup> The Teatro de la Alhambra was a Madrid theater located on calle de Libertad. The theater, which opened in December 1870, was mainly

of the King and Queen. The production counted with the participation of the orchestra of the *Sociedad de Conciertos* conducted by Jesús de Monasterio and was a great success with both the audience and the critics, who considered it a work of great originality and musical maturity [13][228][557]-[559]. With respect to Hilarión Eslava and this event, the moving words of Antonio Peña y Goñi at the conclusion of his enthusiastic review deserve to be paraphrased here [558]:

"On the night of the first performance there was an eminent person at the Teatro de la Alhambra, a respectable and illustrious old man, who, seated among the back rows, followed step by step the performance of *Don Fernando el Emplazado* and whose countenance reflected the various feelings that the action of the play led him to experience. Bonds, not merely close, but unbreakable, like those that art creates among true artists, linked him to the author of the opera, whose talent was a faithful reflection of his own immense talent. He had lit in Zubiaurre's soul the flame of art, and humbly and modestly, as true talent demanded, he attended with great emotion that solemn spectacle, which was to add a glorious crown to his European fame. This illustrious old man, before whose glorious name we will always bow respectfully, was, as our readers will have by now surmised, D. Hilarión Eslava".

*Don Fernando el Emplazado* had five performances, one of them at the Teatro del Circo benefitting charity causes. The opera was revived with similar success in April 1874 at the Royal Theater, ironically, this time in Italian under the title *Fernando Re di Castiglia* [228][559]. Also with acclaim, but with somewhat less enthusiasm than Zubiaurre's opera, *Una Venganza* was premiered at the Teatro de la Alhambra at the end of May 1871. The work received only two performances [228][556][560]. The controversy over the goal of a national opera continued with great intensity throughout 1871 and lasted several more years, but Hilarión would no longer find himself physically capable of participating in it with his usual zeal.

---

dedicated to performances of the "género chico" (the lesser subgenre of zarzuela). The building was demolished in 1905.

Another competition in which Eslava participated very briefly at the beginning of the decade was convened by General Prim via a communiqué from the Ministry of War issued on September 4, 1870. The notice announced the new government's intention to adopt a national anthem to replace the existing *Marcha Real* or *Marcha Granadera*, which had been played since the reign of Carlos III, for almost 100 years, in ceremonies honoring the Blessed Sacrament or the monarch<sup>383</sup>. Attempts at that time to impose the Republican-leaning *Himno de Riego* or to use other compositions (including the suggestion, described earlier, of making use of Eslava's *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso el Sabio*) had not prospered, and the government was looking for a way to begin from scratch. The call was officially opened with an announcement in the *Gaceta de Madrid* published the following September 12. All anthems by Spanish authors meeting certain characteristics were welcome, with a deadline of a little less than two months (until October 31, 1870) and an endowment of 2,000 pesetas (8,000 old reales) for the selected composition. The selection was entrusted to a jury composed of Hilarión Eslava (acting as a member), Emilio Arrieta and Francisco Barbieri [561][562].

No less than 447 works [222][563] were submitted to the competition. With his health failing and anticipating a stay of several months in Sevilla, Hilarión must not have felt capable of undertaking such a monumental task, a task which, like so many other prior ones, the Maestro was being again asked to perform without any remuneration. On November 12, Eslava communicated in writing to his friend Barbieri [224] and to the government his decision to resign as a member of the jury. The resignation was accepted by the Ministry a few days later. Baltasar Saldoni was appointed in his place, probably at the suggestion of Eslava himself [564]. Ironically, the jury ended up rendering no verdict, commenting that, in their opinion, tradition and the sufficient quality of the *Marcha granadera* still made it the most

---

<sup>383</sup> As an interesting side note, Hilarión had in fact composed a *Tantum Ergo* (*Tantum ergo Sacramentum* = (Lat.) "Let us therefore venerate so great a Sacrament", part of a 13<sup>th</sup> century Eucharistic hymn attributed to St. Thomas Aquinas) based on the *Royal March*, CPE-643, music that was probably used in the liturgy of the Royal Chapel.

suitable national anthem [562]. The twists and turns of this controversial piece did not end there<sup>384</sup>.

Despite the poor planning and often incompetent execution of many of the actions (or rather, the inactions) of the numerous governments of the *Sexenio Democrático* with regard to music and towards Hilarión Eslava specifically, the Maestro's stature was in no way diminished as one of the most important and respected figures of the Spanish music world. On June 1, 1870, at the insistence of Jesús de Monasterio and with the unconditional support of Francisco Barbieri, the Minister of State, at that time Práxedes Mateo Sagasta, agreed to award Hilarión Eslava the Grand Cross of the Royal Order of Isabel la Católica, the first time this notable distinction was granted to a composer. A few days later, at the request of the undersecretary of the Ministry, and future minister, Bonifacio de Blas Muñoz (1829-1878), and on his behalf, Monasterio and Barbieri were given the joyous task of presenting the award to Eslava at his modest abode in Aravaca, a recognition that the Maestro received with surprise and his usual modesty. What Hilarión never knew was that he owed this honor in large part to the efforts of his two friends [461][565]. A year and a half later, on December 21, 1871, by decree of the Ministry of Development, Eslava was also awarded the Grand Cross of the newly created Civil Order of Maria Victoria, the only representative of the world of music among the first nine individuals to receive this award [566]. In September of the following year Hilarión became a member of the Assembly of the Order as a Principal [567]. In 1872, his colleagues Arrieta, Barbieri and Romero were also distinguished with this short-lived honor<sup>385</sup>.

---

<sup>384</sup> For more information on this topic, see the interesting essay by Maria Nagore Ferrer [562]. The adoption of the *Marcha Real* as the Spanish national anthem (without lyrics) took place in 1942 during the dictatorship of General Franco, a decision reaffirmed in 1997 during the democratic Monarchy by Royal Decree.

<sup>385</sup> The Civil Order of Maria Victoria was created in July 1871 during the reign of Amadeo I, in honor of the Queen Consort, Maria Victoria dal Pozzo della Cisterna (1847-1876) to reward eminent services rendered to education and the promotion of the arts, sciences, literature and industry. The Order was abolished in May 1873, after the proclamation of the First Republic.

### Illness and return to Sevilla

The abrupt removal from his responsibilities at the Conservatory and at the Royal Chapel in 1868 and the ensuing drastic reductions in his professional activity and income soon began to take their toll on what had been Hilarión's ironclad health and seemingly inexhaustible energy. In his personal correspondence and in the references to him in the press from 1870 onwards, there was frequent talk of "ailments" and he was often physically described as "aged" or "old". In the autumn of 1870, a debilitated Eslava decided to spend winter in Sevilla, far from the cold and noxious air of Madrid, and away from the dangers of a new outbreak of yellow fever that since the end of August had been spreading from Barcelona and other cities on the Mediterranean coast [222]. Eslava's initial plan seems to have been to leave the capital towards the end of November or the beginning of December, but he later chose to postpone his departure for a few days so he could conduct the premiere of his *Tu es Petrus*, which took place on December 11 at Madrid's church of San Isidro, an event that Hilarión participated in while ill [568].

Eslava finally arrived in Sevilla on December 14, after an absence from the city of more than 20 years [38][569]. The local press, without distinction of political credos, picked up the news with jubilation and pride [570]. During his stay, which lasted about four months<sup>386</sup>, Eslava stayed in a modest dwelling at number 14 of the (still today called) calle de Mendoza Ríos, in the Parroquia de San Vicente.

---

<sup>386</sup> It has been suggested that Eslava went back to Madrid at the beginning of February and then returned to Sevilla just 4 or 5 weeks later, remaining there long enough to take part in the Sevillian Holy Week celebrations (that year taking place the first week of April) [38][71]. This does not appear likely, given the frail state of health and lack of means of the Maestro, both major impediments for such long and frequent trips. Furthermore, some of the events mentioned in [38] as possible reasons for the alleged travel do not match the dates that are documented herein, nor are there any news in the press backing up the purported back and forth. In short, Hilarión would not have had a need to return to Madrid until after the Easter holiday, in the spring of 1871.



Of particular interest regarding this long visit is a letter from Eslava to his friend Jesús de Monasterio, written barely a month after his arrival in Sevilla. In his letter, the Maestro remarks on his appreciation for the affection he has received from the people of Sevilla but makes it clear that the city's social scene is not something he feels much enthusiasm for. In passing, he adds some rather unfavorable impressions (with his usual ironic humor) about the state of music in the city [461]:

"My very dear friend Monasterio: May these lines serve as a reminder of our friendship and that you, your good wife and your angelic child (may God keep her from harm) are always in my mind.

I am still in relatively good health, although this year it is much colder than others. However, Madrid is also often in my thoughts, and I am sorry I don't get to hear your quartets in my usual corner. *Sevillanos* overwhelm me with tokens of their affection, and I spend much of my time returning visits, a most tiresome task.

I suppose that after the conclusion of the Quartet season you will start rehearsing for the concerts, which I hope will be as successful as in previous years.

In this capital, pearl of the ancient *Vandalia*, the musical art is dead. There are no concerts, no chamber music, no opera, no zarzuela, not even *buffos*. Religious music is atrociously performed. Even the *[flamenco] cantaores* at the plaza de Triana and those who used to come all the way from the Playa de Málaga have gone downhill in their genre in a most regrettable way. Everything is *can-can-ized* in music (Here we weep...).

Give my regards to Casilda and a kiss to your little girl; also to your sisters when you write to them, and may God grant that you receive good news of your mother, for whose health I fervently pray.

May you be as happy as your former friend and teacher wishes you to be.

Hilarión Eslava."

And yet, it must not have all been as negative as Hilarión portrays it. Eslava certainly participated fully (and gladly, it

seems) in the religious and cultural life of his adopted city, as evidenced, for example, by his reception as a Brother in the *Hermandad de la Quinta Angustia* in early February 1871. For the worship functions of this brotherhood, one of the oldest in Sevilla, Eslava had composed in 1852 some *Coplas* (CPE-329), part of an extensive repertoire he created for the Sevillian *hermandades* between 1838 and 1872 [38]. At the end of the following month, Hilarión conducted a benefit concert for the *Asociación Sevillana de Amigos de los Pobres* (“Friends of the Poor”) with a program and a cast of professional musicians chosen by himself [571].

The close relationship that Eslava had maintained with Sevilla’s Cathedral since his move to Madrid in 1844 was also strengthened during Hilarión’s visit to the city.

Back in 1864, only a few months after the appointment of Evaristo García Torres (1830-1902) as new Master of the Chapel, the *Cabildo* had asked Eslava for advice on the difficult task of finding a First Organist with the appropriate qualifications, including the priesthood<sup>387</sup>. Eslava proposed his fellow Navarrese countryman and outstanding disciple, Buenaventura Íñiguez. The *Cabildo* gratefully accepted the recommendation, and after a cursory *oposición*, Íñiguez was appointed to the post in April 1865, an assignment he held until 1902 [38][48].

After the *Septembrina*, the economic situation of Sevilla’s Most Holy Metropolitan and Patriarchal Church had become again almost as dire as in the years that had followed the disentailments. In 1870, the annual endowment from the government, reported as 640,000 reales but in practice reduced to 360,000 reales, was not enough to fund all of the traditional ceremonies with their customary pomp. One of the measures that the *Cabildo* had to adopt to conserve funds that year was to suspend the construction of the traditional Eucharistic Monument during Holy Week. The year 1871 was beginning to look just as challenging. Along with (or more

---

<sup>387</sup> Recall that Juan Rufín, former pupil of Hilarión and uncle of Ramón Rufín, had been the Second Organist of the Cathedral since 1860 (Chapter VI), but as a lay person, he would not have been eligible for the post of First Organist.

accurately, as a consequence of) these worsening circumstances, the *Cabildo* was being forced to gradually cede its leadership in the management of the traditions of Sevilla's Holy Week to the city's political authorities, who controlled the lion's share of the inconstant budgets allotted every year for this purpose. Meanwhile, the celebration of all the other important liturgical festivities resumed with increasing cutbacks, as the *Cabildo* sought to adapt to the reality of its dwindling means [48][70].

Eslava's timely presence in Sevilla managed to momentarily pull the Cathedral out of trouble. With the *Cabildo's* permission, Evaristo García Torres <sup>388</sup>, invited Eslava to conduct his famous *Miserere* after the customary singing of the *Lamentations* on Holy Wednesday. Despite his frail health, Eslava accepted with gratitude and emotion. The news of the upcoming performance spread with enormous enthusiasm throughout Sevilla. Artists and musicians, including members of the Italian opera company that had been assembled to perform at the Teatro de San Fernando in the new season of 1871-1872, joined the event, many of them offering to do so at no charge. At the last minute, a generous cash contribution from the Queen consort herself, María Victoria, gave this event an unusual splendor. It was a great success [38][573][574]. By May of 1871, Eslava was already back in Madrid, attending the premiere of *Don Fernando el Emplazado*.

The acclaim achieved in the performance of the *Miserere* in 1871 showed that the survival of this tradition was to be inextricably linked from then on, not only to the availability of an adequate budget, but also to a treatment that turned it in practice into an annual theatrical spectacle of sorts with its own advertising and a cast that was expected to include the most prominent professional opera artists (Italian opera

---

<sup>388</sup> Hilarión Eslava and Evaristo García Torres had previously met in 1859 when García Torres competed for the Mastership of the Cathedral of León. Eslava had been invited by the *Cabildo* in León to serve as judge in the *oposiciones*, a role that Eslava dutifully performed, refusing to receive any honoraria [572]. García Torres got the job and always was a great admirer of Eslava. In 1864, the careers of these two maestros crossed again in Sevilla and they were to do so once more in 1871.

artists, naturally) [38][70][573]. This no doubt improved the artistic quality of the performances, but by association, it was also to tar Eslava's *Gran Miserere*, and more broadly its composer and his legacy, with the disdainful and misguided label of "operatic" or "theatrical", to the detriment of this music and his much broader, extraordinary and today scarcely known artistic production<sup>389</sup>.

Back in Madrid, towards the end of December 1871, Hilarión's health suffered a serious and unexpected setback. On January 13, the Madrid press reported that the Maestro was ill, "though fortunately not very seriously" [576]. However, two weeks later, on January 27, his condition had worsened to such an extent that, fearing the worst, he was given his Last Rites. His closest friends and family — among them Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Jesús de Monasterio, José de Aranguren, Antonio Cordero, José Pinilla, and José María Esperanza — looked after him during those days "with tender and solicitous care" [577]. A few days later, the Madrid press announced a slight improvement, adding that [578]:

"(...) The intense interest aroused in Madrid and in the provinces by the illness of Hilarión Eslava is clear proof of the universal affection that the eminent composer enjoys".

In mid-February, Hilarión was finally out of danger and convalescing. On April 21, the disciples and friends of the Maestro organized a banquet to celebrate his recovery, honoring also the two physicians who had treated him during his illness [579].

From the descriptions given by Eslava's biographers of his condition, symptoms and long-term effects, it might have

---

<sup>389</sup>A particularly glaring example of this is the hackneyed and unfortunate description of the *Gran Miserere* as "Eslava's best opera", a comment attributed to Norberto Almandoz [575]. Norberto Almandoz Mendizábal (1893-1970) was a Basque priest and prominent composer, organist, pedagogue and music critic. He served as Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla between 1939 and 1960. Almandoz oversaw the order issued in 1945 by Cardinal Segura prohibiting the performance of Eslava's *Miserere* in the Cathedral, an episode discussed at length in the next Chapter.

been pneumonia or perhaps pulmonary edema, which was to eventually become a chronic and degenerative condition [13][22]. As for his state of mind, and given his personal circumstances and character, there could have been some elements of clinical depression present as well. In any case, a complete recovery was not achieved. A few months after the crisis, in a letter to Jesús de Monasterio written in Aravaca and dated August 20, Hilarión commented with his unfailing characteristic irony [461]:

"I am still very well: my chest and stomach are better than before the illness. The only thing that bothers me is my nerves, which, for reasons unknown, cause me to have persistent insomnia for a few nights, which then goes away when I least expect it. I have had a very annoying two-week period, but in the daytime I am fine.

(...)

I do nothing. My life today is that of the donkey, or rather of the untamed ass, for donkeys do work, and work hard. God grant that I may return to my accustomed tasks, even if it has to be only with great moderation."

The Madrid census of December 1, 1873, indicates that Hilarión had by then moved (when he was not in Aravaca) to the mezzanine floor, left door, at number 8 calle de San Quintín, in the same building where until only a short time earlier he had been residing in an apartment on the third floor. Ramón and his wife Josefa, their two daughters and Ramón's father-in-law moved into the vacant apartment. Hilarión's move to a lower floor would have made sense, considering his physical condition, which prevented him from making great efforts and was only getting worse.

Despite his illness, or perhaps seeking to recuperate, Hilarión traveled again to Sevilla in mid-autumn of 1872, and remained there for several months [580]-[582]. Soon after the Maestro's arrival, anxious to honor his presence, Sevillian aficionados rushed to organize a concert to honor him, in which opera excerpts from Eslava's own operas were supposed to figure prominently. Despite the good intentions, however, the program that was finally performed on November 22 in the salon of the Sevillian piano maker Luis

Cavayé with Eslava in attendance did not include any of his works, being limited to Italian opera renditions [583][584].

During his stay in Sevilla, the Maestro did not otherwise engage in much activity, describing in a letter to Jesús de Monasterio dated on Christmas Eve of 1872 his "inactive, lazy and silly life". In the same letter, Hilarión dejectedly commented that "the annoying little cough has returned, with its companion, the loss of appetite; though to a lesser degree than what I was suffering in Madrid". He added that he had tried to compose a little, his first project being a set of *Letrillas a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder*<sup>390</sup>, which in the author's opinion "have turned out sickly and worth little" [461].

A small anecdote of those days that reflects Hilarión's character and the deep bonds of affection that were to always unite him to his disciples, is the publication of a warm, unsolicited letter addressed by the Maestro to one of his most famous former students at the Royal Conservatory, Arsenia Velasco<sup>391</sup>, on the occasion of a benefit concert that the artist had been honored with in Sevilla in early February 1873. The letter, published in the Madrid newspaper *La Iberia*, deserves to be transcribed here in its entirety [582]:

"Miss Arsenia Velasco.

My dearest and eminent artist: Although because of my ailments I was unable to attend yesterday's benefit concert for you, as I would have wished, nor enjoy the box tickets that you so kindly sent me, and that I was so grateful for, I know from the family with whom I am residing, and who occupied that box, that the

---

<sup>390</sup> Likely the hymn *Con esa cruz armado* ("Armed with that Cross"), also known as *El lazo* ("The Binding", CPE-347), commissioned by the *Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder* of Sevilla.

<sup>391</sup> Arsenia Velasco, a highly talented actress and opera and zarzuela artist, had previously distinguished herself as a soloist in the premiere of Eslava's *Paráfrasis de la Cántiga 14 de Alfonso el Sabio* at the 1862 *Conciertos Sacros* de Madrid (see Chapter X). During the 1872-1873 zarzuela season in Sevilla, Velasco had performed as first contralto. Tragically, she died the following year, not yet 29 years old.

performance was a nonstop and well-deserved ovation to the artistic talent of you as a singer and as an actress.

I, then, who to this day feel an almost paternal affection for all those who were students at the Conservatory during the time that I took part in its direction, and who, like you, were held in general esteem for their great talent, their application and good behavior, I, who have seen with great satisfaction that you have reached a great height in the practical exercise of the art, as you demonstrated in yesterday's performance, have the greatest satisfaction in sending you my most affectionate regards and my deepest congratulations, wishing that the artistic laurels you have earned will only increase until you become a veritable celebrity.

May this poorly drafted letter serve as a testimony of the affection and high esteem of this, your admirer and friend,

Hilarión Eslava (*signed*).  
Sevilla, February 8, 1873"

Before April 20, Eslava was already back in Madrid [585]. Hilarión would never again return to Sevilla.

Among other significant events related to the life of Eslava and his family in the early 1870s was the successful opening in Madrid on September 30, 1871, after a year of construction, of the luxurious Salón Eslava, a project financed by Bonifacio Eslava. Located at pasadizo de San Ginés and calle del Arenal, practically opposite Eslava's warehouse and piano store at the time, the Salón spanned two floors of the building, with a seating capacity of 1,200 people. On the first floor there was also a luxurious café, called Café Granada, which two years later became part of the theater when it was enlarged. The new hall, originally conceived for the main purpose of enhancing and promoting the sale of pianos and, more generally, to host theater performances, ballroom music and society dances, ended up becoming a theater dedicated to drama and zarzuela's *género chico*, and much later, a party and musical show venue. Over the years, its management was to pass through many hands and no fewer challenges [333][586]. Miraculously, it still survives today (2024), known still as Teatro Eslava.

Another theater sharing the same illustrious name and inaugurated during this period was the Teatro de Eslava (or, more accurately, Teatro de los Jardines de Eslava), erected by the city of Sevilla in honor of its favorite Maestro. It opened in 1873 as a summer theater on land that had been part of the gardens of the Palace of San Telmo, next to the Puerta de Jerez, ceded to the City Council of Sevilla by the Duchess of Montpensier. There, in a series of concerts in June and July 1882, the great pianist and composer Isaac Albéniz was to make his extraordinary talent known to the people of Sevilla. The Teatro Eslava had been improved with the addition of a large cafe that same year, and five years later its capacity was again expanded, becoming a popular venue for summer concerts, zarzuela and circus and variety shows. It disappeared in 1916 when the luxurious Gran Hotel de la Exposición (today Hotel Alfonso XIII) was built on its grounds, an establishment designed to accommodate guests of honor attending the Ibero-American Exposition of Sevilla of 1929 [101][587][588].

#### Spanish national opera: The saga continues

Driven by the encouraging premieres of *Don Fernando el Emplazado* and *Una venganza*, the project of promoting and developing a Spanish national opera continued to attract the attention of a large part of the musical *milieu* of Madrid in 1871. As soon as the performances of the two operas at the Teatro de la Alhambra were over, the press excitedly reported on the imminent establishment by the *Centro Artístico-Literario* (to which Eslava belonged) of an *artistic-literary club*, whose purpose was to generate funds through individual subscriptions to support the *Center's* objectives. The first meeting of subscribers was announced for June 11 at the Teatro del Circo [589].

The passionate public debates on the matter of national opera continued throughout the year, but social activities did not resume in earnest until January 1872. In the middle of that month, there were news of the imminent re-casting of the *Club* into a new and more ambitious *Ateneo Artístico-*



*Literario*<sup>392</sup> [560][590]. Among the *Ateneo*'s goals were free professorships in declamation and voice, holding regular conferences on current musical topics, and the formation of a "Propaganda and Dissemination Board", all evidently linked to the purpose of promoting and protecting Spanish opera. Leading the list of members of the Propaganda Board was, of course, Hilarión Eslava. The list also included other familiar names, such as Mariano Soriano Fuertes, Jesús de Monasterio, Antonio Romero, Valentín Zubiaurre, Tomás and Manuel Fernández Grajal, Enrique Barrera and Antonio Peña y Goñi [590][591]. It is unimaginable, however, that Eslava would have participated very actively in the newly created association, at least at its founding, as he was seriously ill during those very days. Most likely, by placing (at least nominally) Eslava at the head of this initiative, the *Ateneo* would have sought a way to gain prestige and subscribers.

A few days later –still in January 1872– rumors appeared in the press about the imminent inclusion in the new state budget of a line item to the amount of 2,500 pesetas (equivalent to 10,000 reales) as a modest subsidy to perform an opera by a Spanish author at the National Opera Theater (the former Royal Theater), or, according to other sources, as a prize for the winner of a national opera competition that supposedly was to be organized by the Ministry of Development — the actual purpose was not entirely clear. Nor was it evident where the funds for such an endowment would come from, some alleging that they might be generated by correspondingly reducing the already meager endowment for the National School of Music. As on so many other prior occasions, this all finally came to nothing [231].

In May of 1872, a committee for the promotion of Spanish opera was formed within the *Ateneo*. It was made up of seven

---

<sup>392</sup> The *Ateneo Artístico-Literario* found a probable inspiration in the then already-established *Ateneo Científico y Literario*, today the *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid* or simply, *Ateneo de Madrid*, a highly prestigious association dedicated to the cultural dissemination and promotion of the ideals of freedom of thought and expression. That *Ateneo* had its roots in 1820, being officially established in 1835. It did not maintain a formal relationship, however, with the *Ateneo Artístico-Literario* described here.

members, most of them amateur musicians, Eslava being the only composer and recognized professional musician among them. The committee was charged with preparing an opinion on a strategy to realize (for the umpteenth time) the project of a national opera [228][556][592]. It is difficult to gauge the extent of Eslava's direct involvement in this work; despite his passionate interest in the subject, his delicate health must have made it difficult. Notwithstanding the challenges, the committee worked diligently and on December 2 presented its report to the *Ateneo*, probably without Hilarión's presence, who by that time would have been in Sevilla. In its report, the committee recommended submitting two memorials to the Ministry of Development: the first one requesting the creation of an Academy of Music similar to the existing Real Academia de Nobles Artes de San Fernando<sup>393</sup>, and the second requesting the reimposition in the lease contract of the National Opera Theater of the mandatory clause — until then ignored — by which the lessee was obligated to stage two operas by Spanish authors every season. The first of these memorials was submitted only three days later, apparently with some success, at a meeting between a delegation of the *Ateneo* committee members headed by Rafael Hernando, with the Minister of Public Works, José Echegaray<sup>394</sup>. Eslava, absent from Madrid, was not involved [593][594]. The second issue would continue to be debated for two more years without a tangible outcome.

The issue of the creation of an Academy of Music, either independent or integrated within the Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, had been debated practically since the foundation of the latter. With such an institution, the aim was to give prestige and official attention to the musical arts on a par with that given to architecture and the

---

<sup>393</sup> Academy under royal patronage founded in 1752 during the reign of Fernando VI, with the purpose of promoting the study and cultivation of the three "Noble Arts": Painting, Sculpture and Architecture.

<sup>394</sup> In addition to a long and influential career in politics, José María Echegaray y Eizaguirre (1832-1916) was a notable playwright, orator, engineer and mathematician. In 1904 he was awarded the Nobel Prize for Literature. Echegaray is considered one of the most important modern Spanish mathematicians, founder in 1911 of the Spanish Royal Mathematical Society.

plastic arts in Spain. Another important endeavor was to regulate the teaching of music, especially at the Conservatory, just as the Real Academia de Nobles Artes de San Fernando did in the case of higher education in architecture and the fine arts.

In March 1872, the government of Amadeo I proposed to the Real Academia de Nobles Artes the creation of a music section, an idea that the Academia dismissed with undisguised contempt, arguing that music was simply “alien” to the character of the institution. With the momentum generated a few months later by the petition of the *Ateneo* and ignoring the protestations from the Academia and its director, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), the first government of the Republic approved a decree creating the new Music Section. The decree, signed on May 8, 1873, by the Executive President of the Republic, Estanislao Figueras y Moragas (1819-1882) and his Minister of Development, Eduardo Chao Fernández (1822-1887), replaced the name of the institution with “Academia de Bellas Artes”, a title that was to later become “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” after the Bourbon Restoration. This decree was followed by another one dated May 28, 1873, naming the first twelve academicians and members of the new Section, in the following numbered sequence: Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, Juan Guelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga and Antonio María Segovia<sup>395</sup>. The directors of the Academia, obviously peeved by what they considered undue interference, responded by recording their displeasure in the minutes of the institution and snubbing the new members by dispensing with the usual protocol of reception upon their admission, on the following June 30. As a result, a rather thin-skinned Francisco Barbieri resigned his appointment, a resignation which, in a highly unusual move, was publicly

---

<sup>395</sup> Almost all the names are already known here. Mariano Vázquez Gómez (1831-1894) was a composer, pianist, pedagogue and celebrated orchestra conductor. In 1876, he assumed the position of director of the *Sociedad de Conciertos de Madrid*. Antonio María Segovia (1808-1874), politician, journalist and writer, was the only member of this group without a well-known musical career.

rejected by the government. This was followed by a heated epistolary exchange between Barbieri and Madrazo throughout that summer. The newly appointed members of the Academia presented an appeal to Madrazo in October with Antonio Romero as their spokesperson, in which they supported Barbieri's demands and the right to a "public and solemn" ceremony of reception "with the greatest possible splendor", as contemplated in the regulations of the Academia. A few days later, Eslava was tasked with communicating to Barbieri that the board of directors of the Academia had caved in. On May 10, 1874, the solemn presentation of the new academicians finally took place<sup>396</sup>. Barbieri delivered the customary speech on behalf of himself and his fellow academicians. He spoke of the brotherhood of the arts, although in veiled fashion, recalling the hostility that the newly formed Section had had to overcome. Once established, the Music Section appointed Hilarión Eslava as its Director and Rafael Hernando as its Secretary [189][383][383][418][595]-[600].

As an academician and prestigious composer of sacred music, it fell to Eslava in December 1874 to deliver the traditional response to the acceptance speech by newly appointed academician Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros (1828-1889) on the theme *De la música religiosa del templo católico* ("On the subject of religious music in the Catholic temple"). Arnao, poet and playwright, had been chosen to fill the vacancy created by the death of Antonio María Segovia. In his response, which was considerably more interesting and articulate than the rather curmudgeonly speech to which he was replying, Eslava gave an interesting and humorous account of the history of sacred music and the fundamental and little recognized role it played in the development of music in general up until the 19<sup>th</sup> century [601].

Meanwhile, the matter of national opera had come to take up since January 1873 an increasingly prominent place in the speeches given by the Music Section of the *Ateneo Artístico-Literario*. Arrieta, Hernando, Inzenga and Barbieri, among others, participated in the debates. At the beginning of June

---

<sup>396</sup> With the exception of Antonio María Segovia, who had died a few months earlier.

1873, the *Ateneo* finally took specific action, with the approval of a project proposed by the writer José Campo Arana (1847-1885) consisting of the creation of a society of shareholders or subscribers committed to "the patriotic idea of the definitive establishment of Spanish opera". With this new organization, christened with the somewhat unoriginal name of *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* ("Association for the Establishment of the Spanish Opera") the idea was to unite *dilettanti* and personalities from the world of music, businessmen and politicians on a common goal of giving a renewed financial impetus to an idea that to many by then seemed (and might never cease to be) chimerical. The *Asociación* came to have about 160 shareholders and a capital of around 150,000 reales, substantial numbers but well below the 400 members and 400,000 reales that had been hoped for. For the positions of President and Secretary, the membership of the *Asociación* chose Hilarión Eslava and the musician and businessman Andrés Parera y Tort (1838-1874), one of its main public advocates [228][556][602].

The *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* had been born within the *Ateneo*, but almost immediately disassociated itself from it, perhaps simply due to the two organizations not necessarily sharing a common membership base. In August, the *Asociación* published an eloquent manifesto and the principles for a set of regulations, proposals that called for the creation of a mixed company of zarzuela and Spanish opera, and of "cultivating at the same time [*as the opera genre*], and improving it as much as possible, the good genre of zarzuela". These words seemed to endorse the controversial (for some) belief in a nexus or nothing more than a diffuse boundary between the two related genres, or at the very least, the possibility of a Spanish opera born of the "gran zarzuela"<sup>397</sup>. Although its objectives

---

<sup>397</sup> The manifesto was signed by Hilarión Eslava and Andrés Parera, as President and Secretary of the *Asociación*, respectively. Years later, in a warmhearted biographical account dedicated to his teacher at the Royal Conservatory of Music and Declamation, Jesús de Monasterio, the musician, writer and poet Julio Alarcón y Meléndez (1843-1924) attributed the writing (at least in large part) of the manifesto of the *Asociación* to the pen of Hilarión Eslava [603]. If this assumption were

were not achieved, the actions undertaken by the *Asociación* gave rise during the rest of 1873 to a wide public debate and ultimately to a commitment to support Spanish opera by the new and short-lived Republican government presided over by Emilio Castelar [228][556][602].

A positive development by the government was the creation in August 1873 of the Academy of Fine Arts in Rome, subordinate to the Academia de Bellas Artes (de San Fernando) and, in imitation of the French and Belgian Prizes of Rome, the announcement of 12 scholarships set aside for promising young artists, with a duration of three years. Two of the twelve scholarships were assigned to the Music Section presided over by Eslava; one of so-called *number* (earned by *oposición*<sup>398</sup>) and the second *of merit*, proposed by the Academia de Bellas Artes, both nonetheless clearly focused on opera composition. The 'number' scholarship was obtained by Ruperto Chapí, who stood out with his version of *Las naves de Cortés*, a one-act lyric work based on a libretto by Antonio Arnao; the 'merit' scholarship was awarded to Valentín Zubiaurre for his triumph two years earlier with *Don Fernando el Emplazado*. Despite the unsettled political situation in Spain and the recent fall of Castelar's government, an exceptional grant of 500,000 reales to the National Opera Theater in February 1874 allowed its impresario, Teodoro Robles, to stage both works in March and April of that same year; Zubiaurre's in its revised Italian

---

indeed true, Eslava's ideas on Spanish opera at the time would have been surprisingly close to those of his friend Barbieri, previously discussed (Chapter VII).

<sup>398</sup> These particularly tough *oposiciones* included a theoretical part related to instrumentation, harmony, counterpoint and art theory, and a practical part consisting of two elements: (1) the composition of a vocal fugue with two motifs and four voices, and a four-voice choral work with orchestral accompaniment, and (2) the creation of a large musical scene or tableau based on a pre-established libretto or theme. For the practical exercises, the time given by the jury was 31 days, during which the candidate had to remain incommunicado. Once the exercises were completed, they were performed with the participation of singers accompanied by piano, first before the examining board and then in a public session [604].

version, and Chapí's sung in its original Spanish — a rare occurrence at the National Opera Theater [556][560][604].

Although the passionate and interminable debates on Spanish opera continued, the *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española* and the *Ateneo Artístico-Literario* vanished without a trace in 1874, victims perhaps of exhaustion, inconstancy or dissension among their members or, possibly, as a result of the social chaos that accompanied the end of the Spanish Republic [556].

As a brief postscript related to this subject, it might be interesting to mention the abbreviated monograph on the topic of national opera written by the composer, musician and music critic (and biographer of Eslava) José Parada y Barreto, published in installments between late 1873 and early 1874 in the Madrid journal *El Arte*<sup>399</sup> with a prologue by his good friend Hilarión Eslava and the grandiose-sounding title (directly translated here) of *National opera. Analytic-critical study of the question of Spanish Opera, with instructions, observations, and useful advice to the poets and to the young music composers who are cultivating in Spain the lyric drama genre*. In the first 27 pages of his controversial essay, Parada tackled the subject of the creation of a national opera, beginning with a harsh criticism of the Spanish cultural elites (which would have surely included some of the most prominent collaborators of *El Arte*) and their collective eagerness to define the characteristics that such a genre should or should not have. The author went on to insist that the connection of the genre with an intrinsically Spanish music and subject matter should not only *not* be a necessary condition, but that it could be actually *detrimental* to the creation of a truly national opera. In so stating, Parada made it clear that, in his opinion, zarzuela could not and should not be a path to a Spanish opera. A reading of Eslava's prologue makes it evident that the Maestro had consented to do Parada a favor by writing the preface, but had not read beyond the

---

<sup>399</sup> This Madrid weekly directed by the publisher and music merchant Enrique Villegas in 1873 and 1874 was unrelated to the equally fleeting magazines of the same name published in the capital in 1866 and 1869. The magazine's masthead featured a list of contributors that was a veritable *who's who* of the Spanish music scene of the time, including, needless to say, Hilarión Eslava.

first 4 or 5 pages of the pamphlet, where he would have run into statements that he could not have possibly agreed with. After nine installments, came finally a forceful editorial anathema in the form of a declaration with the heading "*Caution*" signed by the Director of *El Arte* himself and printed in bold type on the front page of the journal. The contents require no explanation [605]:

"The company and editorial staff of this periodical, not being in agreement with some of the opinions of Mr. Parada y Barreto in his most recent articles, nor with the contents of his essay entitled LA ÓPERA ESPAÑOLA of which he is the author and which we have been publishing in installments, as of today terminates the publication of the aforementioned work, and Mr. Parada y Barreto ceases to be a member of our editorial staff.

Enrique Villegas."

#### A life is extinguished

Even in this last decade of his life and despite his at times frail health, Hilarión Eslava continued to receive numerous honors and new responsibilities. It would be no exaggeration to suggest that Hilarión remained *the* leading figure in the Spanish musical scene and an indispensable participant in any initiative related to the promotion, development or teaching of music in Spain.

In addition to all of the activities already described, Eslava was named in 1872 "member of merit" of the *Filarmonica de Madrid*, a philanthropic society that could be described as an association of well-heeled music lovers founded in the city that year on the initiative of the lawyer, composer and pianist Fermín Álvarez Mediavilla (1833-1898) and his wife, Eulalia de Goicoerrotea (†ca. 1874). During its two short years of existence, the *Filarmonica de Madrid* organized musical soirées for its members in the small hall of the National School of Music (the former Conservatory), encouraging local composers to premiere their creations there [606].

On July 8, 1873, the President of the Government of the Republic, Francisco Pí y Margall, and his Minister of Public Works, Ramón Pérez Costales (1832-1911) signed a Decree creating new Chairs of Aesthetics in the Special School of Painting, Sculpture and Engraving and in the National School



of Music, each endowed with an annual budget of 3,000 pesetas (12,000 reales) [606]. This Decree was followed by another on July 15, authorizing the call for *oposiciones* for both Chairs. For the Chair of "Aesthetics applied to music and musical literature", the General Directorate of Public Instruction convened the following month a jury that included Eslava, Barbieri, Arrieta, Monasterio and the brilliant pedagogue, philosopher and essayist Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) [607]-[609]. However, the unstable political situation and the change of government a few months later must have put an end to the plans, because nothing is mentioned in the press about this initiative until after the Bourbon Restoration. At the end of April 1875, a Royal Order reactivated the Republican Decree and convened a new jury, reorganized this time without Giner de los Ríos (who had just served a prison sentence for his overt hostility to the academic censorship imposed by the Restoration government) and with Eslava as president. The *oposiciones* were apparently held without incident in June, but the Chair was ultimately not filled due, it seems, to the lack of support from the Director of the National School of Music, Emilio Arrieta; a somewhat surprising outcome, given his personal participation in the selection jury. A Chair of Aesthetics was not to be established at the institution until 1901, after Arrieta's death [610]-[612].

On June 12, 1874, Hilarión was appointed to the Council of Public Instruction by the government of the Republic, assigned to the First Section ("Literature and Fine Arts"), a mainly honorary position from which he would resign (with much relief, probably) a few months later<sup>400</sup>.

The Teatro de Apolo, located in Madrid's Calle de Alcalá at its junction with Gran Vía, had opened its doors at the end of November 1873, hoping to attract a distinguished audience with quality dramatic and lyric productions. After a first theater season without much luster, the company announced for the 1874-1875 season an ambitious program consisting entirely of Spanish opera and zarzuela. In the first group were mentioned, among other works, *Marina y Guzmán el*

---

<sup>400</sup> See the previous section in this Chapter "Eslava and the restructuring of the Conservatory".

*Bueno* by Arrieta and *El último abencerraje* by Pedrell. But what is really striking here is that in the zarzuela category a work entitled *La guitarra de Espinel* was announced with music by Hilarión Eslava and a posthumous libretto by Luis de Eguílaz<sup>401</sup>. The news first appeared in the Madrid newspaper *La Época* and a few days later was echoed in *El Arte* and in the *Gaceta de Madrid* [614]-[616]. Presumably, to publish such an announcement, the Apolo's impresario would have to have had the libretto in hand or at least the rights acquired for staging the zarzuela. And yet, this is the first and only time this work is ever mentioned. There were no comments by Eslava either before or since, nor did his friends or critics ever bring that alleged zarzuela up. The season at the Teatro de Apolo opened as expected in October, but its actual programming had little to do with what had been advertised: neither *Marina*, nor works by Eslava or Pedrell were performed, featuring in the end only a few zarzuela premieres and overall, a passable or mediocre quality. The mention of a zarzuela by Eslava is also startling because Eslava, as we have already seen, would not have been in 1874 in a condition (or with much motivation) to compose zarzuelas. The matter remains, as yet, a mystery<sup>402</sup>.

In December of that same year, upon his return to Madrid, the Secretary of the Spanish legation in Mexico, Baron de Manso<sup>403</sup>, announced the appointments of Emilio Arrieta, Francisco Barbieri, Hilarión Eslava, Jesús de Monasterio and Antonio Romero as members of the *Sociedad Filarmónica*

---

<sup>401</sup> Dámaso Luis Martínez de Eguílaz y Eguílaz (1830-1874) was a writer and playwright from Cádiz. The subject of Eguílaz's libretto for this supposed zarzuela [613] would have been Vicente Gómez Martínez Espinel (1550-1624), known as Vicente Espinel — a priest, writer, poet and musician contemporary of Miguel de Cervantes. Espinel is credited with significant advances in the design of the Spanish guitar. Eguílaz's libretto remained unpublished and does not appear to have survived.

<sup>402</sup> As for the Teatro de Apolo, in the following seasons its impresarios alternated Italian opera (with little success), *sainetes* and zarzuelas. In time, this hall would become known as "the cathedral of the *género chico*", due to its remarkable zarzuela performances. The Teatro de Apolo closed and was immediately demolished in 1929.

<sup>403</sup> He is the scientist and diplomat Agustín de la Barre y Díaz de Manso, Barón de Manso (1842-?).

*Mexicana*, one of the first Mexican philanthropic societies dedicated to musical education and dissemination<sup>404</sup>. There is no record of this honor being requested beforehand by or for the awardees, but it is, at any rate, a sign of the close cultural relations that still existed between Spain and its former colonies and how well Spanish music of the time was regarded there [618].

The collapse of the Republic in the last days of December 1874 and the Restoration of the Bourbon monarchy in the person of young Prince Alfonso must have been more than welcome events for Eslava, considering his political ideology and, above all, given the bonds of mutual affection that always united Hilarión and the Royal Family, since the Maestro's admission to the Royal Chapel 30 years earlier. This was undoubtedly compounded by Eslava's own painful memories of the events of 1868 at the Conservatory and the Royal Chapel. On January 14, 1875, the date on which Alfonso XII made his triumphal entry into Madrid, Eslava was granted the historic honor of conducting a solemn *Te Deum* at the Royal Chapel (his own, a likely favorite at Palace functions), performed by the entire musical staff of the old Royal Chapel [619]. For Eslava and his fellow musicians, this must have been a truly unforgettable event<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> To the *Sociedad Filarmónica Mexicana* (1866-1877) we owe the creation in 1866 of the precursor of the current National Music Conservatory of Mexico, an institution at which great musical personalities perfected their skills, such as the Spanish tenor and conductor Plácido Domingo (b. 1941), the Mexican tenor and conductor Rolando Villazón (b. 1972), the Mexican conductor Eduardo Mata (1942-1995) and the Mexican composers Carlos Chávez (1899-1978) and Silvestre Revueltas (1899-1940). As in the case of its sister institution in Madrid, the Mexican National Conservatory of Music made use of Eslava's *Escuela de Composición* and *Método de Solfeo* for its curricula until well into the 20<sup>th</sup> century [617].

<sup>405</sup> Unfortunately, it has not been possible to locate more detailed information on this extraordinary performance. It is likely that this event was not attended by the new monarch, given his participation in the official ceremony of welcome and thanksgiving held that same day and at about the same time in the Basilica de Nuestra Señora de Atocha. At that ceremony, incidentally, a *Te Deum* by Francisco Andreví was performed under the direction of Ignacio Ovejero [620].

On February 17 of that year, it was unofficially announced that Eslava had been reinstated to his former position as Master-Director the Royal Chapel of Music [621]. On May 10, the appointment was made official by Royal Order, and the following day Hilarión received a communication issued by the Royal Chapel confirming the appointment and granting him "the endowment of five thousand pesetas per year"<sup>406</sup>, in consideration of his seniority in the post he had held at the Royal Chapel". On May 19, Eslava took his oath of loyalty to King Alfonso XII before José Joaquín de Cafranga y de Pando (1819-1882), Chaplain of Honor and Secretary of the Royal Chapel. Later, the other musicians on the staff, among them Juan Guelbenzu, Joaquín Espín y Guillén, Antonio Cordero and Jesús de Monasterio [182], did the same. Although some changes were soon made in the organization of the Royal Chapel of Music, it can be assumed that in terms of protocol and repertoire, the priority would have been a return to stability and with it, to the usual practices of the last years of the reign of Isabel II, such as the traditional singing of the *Salve* de Eslava every Saturday at the Basilica de Nuestra Señora de Atocha [622]-[624].

In Sevilla, only one year after the triumphal performance of the *Miserere* conducted by Eslava in 1871, the hardships and difficulties returned, this time originating from the *Cabildo* itself, concerned, as in so many other prior occasions by "the abuses, lack of decorum and profanations that unfortunately usually are committed in the Church during the nights of Wednesday and Holy Thursday as a result of the multitude of people of one and the other sex that, mingled together, attend with the pretext of hearing the *Lamentaciones* and the *Miserere* of the Maestro D. Hilarión Eslava", threatening again with the suspension of the Offices. Fortunately, the *Cabildo* in the end did not resort to such drastic actions [48][625]. But in 1873, the lack of means forced the *Cabildo* to suppress the orchestra except for the solemnities of the Immaculate Conception and Corpus Christi, and only on those occasions when the *Seises* danced [48]. Yet, in 1874, in a surprising

---

<sup>406</sup> An amount equivalent to 20,000 former reales, the same salary that had been assigned to him when he first acceded to the post in 1847 (Chapter VII). The regulations in force in 1868, automatically reimposed in 1875, probably would have not (easily) allowed a raise, nor would have the delicate finances of the Royal Household at the time.

reversal of fortune — in the midst of the openly secular First Republic, no less — during the brief months in which the monarchist businessman and politician José María de Ibarra y Gutiérrez de Caviedes (1816-1878) was Mayor of the city, the municipal council saw fit to provide the Cathedral with sufficient means to perform "by true artists the beautiful *Miserere* of the Maestro D. Hilarión Eslava". D. Hilarión Eslava" and "the Divine Offices were celebrated with the pomp and solemnity of the best of times" [626].

But it was in 1875 when Eslava's *Miserere* reached its true Sevillian zenith. This triumph was the result of a propitious convergence of circumstances: the unconditional love of opera in the city, the favorable precedent of 1871, and shameless capitalism. Encouraged by the spirit of the Restoration, the new Mayor of Sevilla, the monarchist and member of the ruling political faction, José de Solís y Jácome, VI Marqués de Tablantes (1826-1883), set out to promote projects to revive some of the most popular traditions of his city and, in so doing, not only to give it greater luster, but also to stimulate local economic activity, from tourism to the exploitation of the new railroad lines that linked Sevilla with other points of the Spanish geography. The Holy Week solemnities, including the *Miserere* at the Cathedral, became one of the most important beneficiaries of these initiatives. To this end, popular contributions were organized which, managed and boosted by the Sevilla City Council's Festivities Commission, contributed to giving the *Miserere*, starting in 1875 and for more than a decade thereafter, a splendor that it had never had and would never again enjoy.

The success of the *Miserere* in 1871 had demonstrated the benefits of inviting notable opera artists performing in Sevilla to participate as soloists in the execution of the Psalm, turning it into a great spectacle and simultaneously a means to promote the artists who were going to take part in the opera season that began at the conclusion of Holy Week. In 1875, it also happened that the impresario of the company that was slated to perform at the Teatro San Fernando in Sevilla was none other than Teodoro Robles, who also managed the Royal Theater in Madrid, still called National Opera Theater. Robles, displaying great business sense, decided to bring to Sevilla the same company that had been

performing in the capital, adding to the Sevillian bill the eagerly awaited premiere of one of the most recent and celebrated creations of Giuseppe Verdi, *Aïda*<sup>407</sup>. Singing at that time in Madrid was the famous tenor Enrico Tamberlik [101].

Having secured the interest and support of Robles to transfer his company to the Teatro de San Fernando, the Sevilla City Council's plan was to involve Eslava in the project as well. But there was a complication: Hilarión had just resumed his employment as acting Master of the Royal Chapel, and there was no way he would have been willing or able to be absent from Madrid during the Holy Week rites at the Royal Palace, the most important of the entire year and, on this occasion, the first to be presided over by the new monarch. The agreement reached between the authorities of Sevilla and Eslava was that the composer would rehearse the work in Madrid with the principal soloists — Tamberlik and the bass Juan (Joan) Ordinas Tous (1840-1899) — before the artists left for Sevilla<sup>408</sup> [101][627].

In Sevilla, no means were spared; in addition to the participation of famous artists, the orchestra was amply supplied by musicians from the Madrid opera company. The *Miserere* was performed on March 24 and 25 (Holy Wednesday and Maundy Thursday), with a full house at the enormous Cathedral "and the entrance doors jammed [*by the crowds*]"<sup>409</sup>. As artistic events, these have been considered the

---

<sup>407</sup> In that premiere, which took place on April 27, 1875, Encarnación Cortés performed as *prima donna contralto assoluta*, having replaced since the middle of the month the Theater company's previous incumbent, Amelia Sbolgi (Chapter X).

<sup>408</sup> It has been suggested that Eslava traveled to Sevilla to personally conduct the performance of his *Miserere* [70][71], but neither the available evidence nor the reasons given above regarding his responsibilities at the Royal Chapel support this hypothesis. The introduction in Sevilla of the illustrious violinist Fernando Palatín y Garfia (1852-1927) to Eslava, mentioned in [70] as having occurred in 1875, must in fact have taken place four years earlier [38].

<sup>409</sup> It has been estimated that each of these performances could have been attended by as many as 30,000 people, without any reported incidents or disorders [38].

work's crowning performances [38]. The press of the time commented on Tamberlik's performance with descriptions such as "so sublime (...) that the audience, unable to applaud,<sup>410</sup> showed its enthusiasm with murmurs of approval that were repeated at the end of each verse" [628]. The following week, at the first performance of the opera season (in Donizetti's *Poliuto*), when Tamberlik appeared on stage and before beginning to sing, the artist received a thunderous round of applause in recognition of his exceptional performance the previous week [101]. Over the years this practice would become a tradition among Sevillians to reward the most outstanding performances of soloists in the *Miserere*. At the end of the opera season, and as a reply to a letter and gift from Sevilla's authorities, Tamberlik alluded to the satisfaction of "having contributed to transmitting to the faithful in the solemnities of Holy Week the sublime inspirations of the eminent maestro Eslava, treasure of faith, honor of Spanish talent and glory of the art" [70].

In this regard, it is also worth transcribing the following letter addressed by Hilarión to the Marquis of Tablantes from Madrid, dated April 7, 1875 [70]:

"The exceedingly courteous actions by the Most Excellent City Council that Your Excellency so worthily presides and whose recent accord has been communicated to me, thanking me for having agreed to rehearse my *Miserere* with the singers who were to perform it in the solemn functions of Holy Week has filled me with much satisfaction, and I cannot but manifest to Your Excellency that among the many favors and distinctions that I owe to Sevilla I will count this one as one of the most gratifying to my heart, as it is the echo and expression from the representatives of a people that I love with all my heart and to whom my artistic name will always be connected (...)".

Hilarión's deep affection for Sevilla is once again displayed here.

The *Miserere* continued to be similarly performed in the following years with the multitudinous participation of the

---

<sup>410</sup> Because it was a religious function being held in a consecrated temple.

inhabitants of Sevilla and its many visitors, notably among them Alfonso XII and his family (including the former Queen Isabel II), on Holy Wednesday of 1877. Regarding this work and period, it is worth also mentioning the tenor Julián Gayarre — as we have seen, a figure very close to Eslava — star performer in memorable Sevilla *Misereres* in the years 1880, 1881 and 1885. Gayarre was responsible for the bravura and since then obligatory (in Sevilla) "*Do de pecho*", test and terror for the tenor soloists who have sung the *Miserere* in Sevilla since<sup>411</sup> [38][101][462].

In the Royal Chapel, meanwhile, and after an absence of six years, the customary Holy Week rites were celebrated again in 1875 with Eslava's *Lamentations* accompanied by full orchestra [629].

Eslava's creative activity during this period and until his death was much diminished, likely due to his declining health. From this last decade, apart from the *Letrillas* composed in Sevilla in 1872, already mentioned, there are only specific news of three works — the *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso El Sabio*<sup>412</sup> (ca. 1874, CPE-350), an *Himno al Rey* (1877, CPE-438) and the solo motet *Domine, salvum fac regem* (1878, CPE-541), probably his last composition.

The *Paráfrasis de la Cantiga 10ª*, a composition similar in structure and form to the previous *Paráfrasis de la Cantiga*

---

<sup>411</sup> The "*Do de pecho*" (literally "Chest C") is a high C natural, sometimes indicated on the tenor soloist's score by indications such as "*si lungo como possibile*" ("with the longest possible duration"), post-Eslava alterations that replace the final C in a lower octave written in the original *Benigne fac* lesson (the 11<sup>th</sup> section of the 12 that make up the Psalm) [38][68][76][101]. This operatic effect was first introduced by Julián Gayarre in 1880 as a flamboyant display of virtuosity and has since become a tradition in Sevilla. For more details on the evolution of Eslava's *Miserere* after 1878, see [38][70] and [71]. This topic is also further treated here in the next Chapter from the point of view of the preservation of Eslava's legacy and specifically the prohibition of this work by Cardinal Segura in 1945.

<sup>412</sup> It is a beautiful Cantiga dedicated to the Virgin, with the incipit "*Rosa das rosas, e flor das flores*" ("Rose of roses, and flower and flowers").



14, has an endearing story behind it that once again reveals the character of Hilarión and the affectionate and almost paternal relationship he always maintained with his disciples. The work was published by Bonifacio Eslava in 1876, mentioned for the first time in the press in March of that year in a laudatory review written by Ildefonso Jimeno de Lerma<sup>413</sup>. Most likely, however, it was written some two years earlier. The story —reconstructed here in its entirety for the first time — seems to have its beginning prior to 1872, when a group of almost 50 musicians, former disciples of Hilarión, conceived the idea of commissioning and presenting him with a marble bust sculpted in his likeness, as a modest token of their affection and recognition. Among them were Antonio Romero, Antonio Cordero, Miguel Carreras, José Pinilla, José Aranguren, José María Esperanza, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, Bonifacio Eslava, Juan Rufin and Felipe Gorriti. The commission was given to the sculptor Nicasio Sevilla y Sánchez (†1872), but still incomplete at the time of the sculptor's death, it was finished by Elías Martín y Riesco (1839-1910). The honor of presenting this unique gift to the Maestro, in May 1873, was delegated to a smaller group consisting of Romero, Monasterio, Cordero and Carreras [630]-[633]. In gratitude for such a generous gesture, Eslava dedicated his *Paráfrasis de la Cantiga 10ª* to his donor students, with the following words [631]:

"I have always been portrayed as demonstrating an excessive affection for my disciples, and this noble passion has been ranked as one of my weaknesses. I do not know to what extent the writers who have dwelt on these personal trifles are right; but one thing I am certain of is that, on every occasion, my disciples have shown me such singular esteem, that, given my naturally high sensitivity, it would be impossible for me not to wish to properly honor them. This dedication is offered as proof.

Several of my disciples gathered in Madrid and agreed that my bust should be sculpted in marble and donated

---

<sup>413</sup> Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903) was an organist and composer, following in the steps of his father Román Jimeno (mentioned earlier). Ildefonso Jimeno was appointed in 1878 to fill the vacancy in the Music Section of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando created by Hilarión Eslava's death.

to me as a perpetual testimony of their deep and permanent affection. This generous wish was fulfilled last year, and the bust was accompanied by a brief written document containing the signed accord and the names of the donors. I thanked them with all my heart for this fine and significant gift, and I decided to reciprocate it by dedicating to them the first work I published, and to include with it the aforementioned accord and the names of my disciples, in order to perpetuate my gratitude in print, as they have also wished to perpetuate their affection through sculpture. Therefore, my dearest disciples, receive this dedication as a testimony of the gratitude and love of your affectionate and cordial friend and teacher.

Hilarión Eslava".

In the printed score, Eslava's dedication is followed by the names of the 47 disciples of the Maestro who contributed to such a heartfelt, memorable gift. The composition, unfortunately, does not seem to have been performed in public before the death of its author.

The *Himno al Rey*, no copies of which have been found, was a work with lyrics by the Sevillian lawyer and writer Juan José Bueno y Le-Roux (1820-1881) with music by Eslava, said to have been composed in commemoration of the visit of the Royal Family to Sevilla in 1877 [634].

The beautiful motet *Domine, salvum fac regem*, based on Psalm 20 ("May the Lord make you triumph in the time of danger"), unadorned in style, but definitely Romantic in form, was composed by Eslava as a wedding gift to the young Queen consort, Mercedes of Orleans on the occasion of her marriage to Alfonso XII [635]. The handwritten score, preserved in the Palace Archives in Madrid, contains a dedication signed by Hilarión himself. Tragically, the Queen died only six months later.

The year 1876 brought a very painful and decisive downturn in Eslava's life. On June 19, a Madrid newspaper reported that the Maestro was seriously ill. On June 22, there was talk of a certain improvement, but it was not until June 27 that it was reported that Hilarión had finally entered a period of

convalescence [636]-[638]. However, as a consequence of this new affliction — a severe bout of pneumonia, it seems — Eslava's physical condition deteriorated markedly, inducing, among other lasting complications, asthma and the almost full loss of his voice, forcing him to withdraw from most of his professional duties. Antonio Peña y Goñi recalls the Maestro's painful last years thus [22]:

"A recipient of the highest distinctions, president of the music section of the Academia de Bellas Artes de San Fernando, Master of the Royal Chapel, loved and revered by his disciples and numerous admirers, Eslava had been living for some years completely retired from the steady work that is the active life of art, when a pneumonia brought him to the edge of the grave, as mentioned earlier. He was miraculously saved from such a serious ailment, but with his spirits depressed and his health broken for the rest of his life, the eminent Maestro felt his strength decline, and his expressivity and that lively, cheerful and jovial character that was the charm of all those who met him, fade away. An almost complete aphonia came later to aggravate his condition and to deprive him of the little physical energy he had left.

As soon as weather improved, as soon as the first breezes of spring appeared, the distinguished old man, stooped under the weight of his suffering, was seen walking slowly and with his mouth covered with care, through the gardens of the Plaza de Oriente. How many times did I find him there at one o'clock in the afternoon, leaning on his cane, dejected and silent, sometimes stopping to set his eyes on some group of children who were boisterously taking advantage of their play time!

Several times I saw him accompanied by his disciples, several times I stopped to talk to him. The last time (at the end of May 1878) Miguel Carreras was accompanying him, Miguel Carreras, his disciple and enthusiastic follower who, still so young, was to precede the Maestro in death by mere days.

D. Hilarión hardly spoke. The certainty that he could only be heard with great difficulty must have made a terrible and painful impression on him. That vibrant

voice, which he would affect with a very funny accent when telling the most original and humorous anecdotes, had fallen silent forever. Only the muffled echoes of a barely perceptible sound remained. Pain and sadness were thus reflected in the countenance of the great artist, with a moving expression, producing the saddest effect on the mood of those who spoke to him. Only on one occasion, when the discussion turned to the subject of Spanish opera did I see Eslava's face lighten up; the lively and expressive eyes of the illustrious old man seemed to revive at the memory of an idea that never left him, and complementing what was left of his voice with the brightness and expression of his gaze, he communicated to me his despondency; he told me that the path taken was leading nowhere (he alluded to the operas by Spanish authors, sung in Italian at the Royal Theater); he spoke to me, as he had done on other occasions, of his ideas for the realization of the birth of a Spanish opera, of the plan he had conceived for it, of its advantages, etc., etc. This plan was hopeless in my opinion, as it was based on the foundation of a society of shareholders, was the Maestro's dream during his last years".

And yet, in spite of all the hardships, Hilarión did not entirely lose a self-deprecating sense of humor, describing his condition to his friends as "still the same, (but) with my voice sounding more and more like a muted horn" [639]. Significant in Peña y Goñi's description above is the reference in the last paragraph to the passionate interest that Hilarión maintained until the end on the matter of Spanish opera and the model, conceived but ultimately not attained, by the *Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española*, which he had briefly led.

In October 1877, a sick Eslava, confined to his apartment on the calle de San Quintín, met Julián Gayarre on the occasion of the tenor's performance at the Royal Theater, an event described earlier (Chapter X). In December, Eslava was invited by Barbieri, who presided the jury of the Music Section of the second class of the Rome scholarship of the Academia de Bellas Artes, to participate in the jury that was to evaluate

the works submitted by the scholarship candidates, but in view of his poor health, Hilarión was forced to decline [189].

On June 26, 1878, the young queen, Mercedes de Orleans, died in Madrid. The country was shocked by the news of her death. For several weeks, funeral honors for the popular Queen Consort were held throughout Spain, in its overseas colonies and in foreign capitals with a significant Spanish presence. Eslava's music figured prominently in many of the exequial ceremonies. José María Esperanza y Sola suggests in one of his accounts of Eslava's life a possible — and nothing short of heroic, given his health — leading participation in the official events at the Royal Palace, but does not provide much in the way of supporting details. José Luis Ansorena paraphrased this hypothesis in his biography of the Maestro [1][13].

In Madrid, the first official, documented ceremony was a funeral Mass in the early hours of the 27<sup>th</sup>, celebrated in the Hall of Columns of the Royal Palace. After a public vigil of 24 hours, the body of Queen Mercedes was carried in somber procession to the Estación del Norte train station in Madrid, for their transfer by rail to El Escorial, where she was buried on the 28<sup>th</sup><sup>414</sup>. On July 2 and 3, solemn funeral honors were held, organized respectively by the Provincial Council and the Madrid City Council. The state funeral, held on July 17<sup>th</sup> in the church of San Francisco el Grande, was the most lavish of all the events and the one that received the most attention in the press. For this funeral, the music was skillfully selected and conducted by Francisco Barbieri, making use of a repertoire mainly from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, beginning with a *Requiem Mass* by Tomás Luis de Victoria, and, undoubtedly as a small tribute to his colleague and friend,

---

<sup>414</sup> As an interesting postscript to the story of Queen Mercedes, when her burial took place in El Escorial, her remains were provisionally deposited at a minor chapel of the Basilica, not being allowed to receive burial at the Royal Pantheon because she had borne no descendants. In November 2000, in a moving ceremony presided by the then King Juan Carlos I, Maria de las Mercedes de Orleans' remains were given their final resting place at the Cathedral of Santa Maria la Real de la Almudena in Madrid, fulfilling the wishes of Alfonso XII. The Cathedral, whose construction began in 1883, had not been completed until 1993.

Eslava's *Dies Iræ a fabordón*<sup>415</sup>. For this event, Barbieri had at his disposal a large group of musicians and singers from the Royal Theater, the National School of Music and Declamation and the Royal Chapel, as well as Enrico Tamberlik as soloist in the performance of an aria by Alessandro Stradella (1643-1682). The press described the selection and performance of these works as "brilliant". Based on his rank and prestige alone, Hilarión would have been invited to attend these events, but in his feeble condition at the time, his participation was improbable [13][640]-[642].

On the other hand, a ceremony that went almost unnoticed was the funeral service celebrated privately at the Royal Chapel on the morning of July 6<sup>th</sup>. The Pontifical Mass, officiated by the Patriarch of the Indies, was attended by members of the Court and the Palace staff, but it would have been a more limited event in terms of protocol and number of participants. On that occasion, the *Mass* and the *Office of the Dead* by Eslava were among the works performed. Remarkably, and according to the brief reports that appeared in the press about this event, the music was conducted by Hilarión himself, in what must have been a supreme effort on the part of the Maestro, a tribute and unequivocal sign of his loyalty and gratitude to the Royal Family [643][644]. This was the last time that Hilarión's presence in public is documented.

Miguel Hilarión Eslava y Elizondo died at his home in Madrid at number 8, calle de San Quintín, at 10p.m. on July 23<sup>rd</sup>, 1878, with deep religious piety and having received the Holy

---

<sup>415</sup> The eminent chronicler, musician, disciple and friend of Eslava, José María Esperanza y Sola, states in his article titled "The music in the Royal Funerals", collected in the second volume of his memoirs [13], p. 123, that the *Missa defunctorum* by Tomás Luis de Victoria, composed in 1585, included as a separate addendum the *Dies Iræ* sequence; the Mass written for four voices, but the sequence exceptionally for five. When Eslava transcribed Victoria's *Missa* into the second volume of his *Lira Sacro-Hispana*, either for lack of space or because of the difference in structure, or for some other unknown reason, he omitted the *Dies Iræ*. According to Esperanza's essay, it seems that Francisco Barbieri's usual practice when conducting Victoria's *Missa* — likely making use of the *Lira*'s transcription — was, not unreasonably, to insert Eslava's *Dies Irae a fabordón* where Victoria's would have been. Musically, this combination is described by Esperanza as an "exquisite success" on Barbieri's part.

Sacraments [1][2]. He was 70 years old. His death certificate cites "chronic pneumonia" as the cause of death. The death was recorded at the Palace Archives on the 26<sup>th</sup> [182] and was also duly noted at the National School of Music and Declamation [1].

The news circulated rapidly all over the country, and death notices were soon published in the main newspapers of the capital. After the traditional wake and preparations, Eslava's coffin left his home on calle de San Quintín shortly after 11 a.m. on July 26<sup>th</sup>. The exequial ceremonies were headed by the priest, Auditor of the Rota Tribunal and Senator for Navarra Miguel Sanz y Lafuente (1804-1880), Bonifacio Eslava and "another nephew" of the Maestro, probably Ramón Rufin. In an act of modesty, Hilarión had requested among his final wishes that no announcements or invitations be sent out for his funeral ceremonies<sup>416</sup>, so public participation in the funeral procession and burial of the Maestro was less numerous than would have otherwise been expected. The cortege made a stop at the entrance of the nearby National School of Music and Declamation, the Conservatory to which Eslava had dedicated so much passion and energy, and so many years of his life. There, his body was greeted by a delegation of the professional staff consisting of the Director and Secretary of the institution, Emilio Arrieta and Manuel de la Mata, respectively, as well as professors Manuel Mendizábal and Giorgio Ronconi, who placed on Eslava's coffin a wreath with a ribbon bearing the inscription "The National School of Music and Declamation, to the immortal maestro D. Hilarión Eslava." That was to be the only wreath to honor the Maestro on his final journey. From the Conservatory, the cortege continued in a northerly direction along the Cuesta de Santo Domingo and the calle de San

---

<sup>416</sup> His final instructions, given in January 1877 [189], specified (1) a second-class burial service with Vigil and Mass with the body present, (2) funeral ceremonies without instrumental music; only plain chant, (3) no public honors, (4) no obituary notices or invitations, and (5) burial in the place of death. In large cities such as Madrid, a second-class burial (of the three classes available) would generally have involved an accompaniment of the coffin by three priests, a sacristan carrying the cross, a *sochantre* and four altar boys, the casket being carried in a hearse drawn by two or four horses. Only some of the Maestro's wishes were followed.

Bernardo towards Madrid's Cementerio de la Patriarcal<sup>417</sup>. Upon arrival at the cemetery, Hilarión's coffin was carried to his modest niche on the shoulders of, among others, his disciples José María Esperanza, Valentín Zubiaurre and José Pinilla, all amid great emotion [646]. Emilio Arrieta, with whom Eslava had had his moments of friction, movingly described the scene of the final farewell in his opening speech of the academic year of the School of Music and Declamation, given on October 2 [647]:

"The scene that I was a witness to at the cemetery will never be erased from my memory. The mere recollection of it stirs in my soul the vivid emotions it produced in me.

Yes; I witnessed what D. Esperanza refers to<sup>418</sup>. I saw the disciples of the eminent Eslava, with tears in their eyes, dispute the sorrowful honor of carrying on their shoulders the coffin that held the remains of their

---

<sup>417</sup> This cemetery, which does not exist today, was opened in 1849 at the initiative of the *Congregation of the Most Holy Christ of the Obedience and Royal Brotherhood of the Palace*, to bury military personnel, people related to the service of the Palace and other officials. The composers Joaquín Gaztambide and Cristóbal Oudrid had already received burial in the Patriarcal. The remains of those shot by Napoleon's troops in Madrid on May 3, 1808, immortalized in the famous painting by Francisco de Goya, had also been moved there. The cemetery, which came to house almost half a million people, was inactivated in 1884 but did not close, which led to a shameful state of deterioration and despoilment that was to last until the ruins were paved over in the early 1950s [645].

<sup>418</sup> Arrieta's reference is to a beautifully written and heartfelt panegyric-biographical sketch written by José María Esperanza y Sola and published in the journal *La Ilustración Española y Americana* on its July 30<sup>th</sup>, 1878 issue, which began with the following paragraph [15]:

"A few hours ago, a modest and humble funeral procession slowly and silently crossed the streets of Madrid. As it passed by the National School of Music, the professors of the School, paying a due tribute of admiration and respect, placed a wreath on the casket, and upon arriving at the cemetery, we, the disciples of the eminent Eslava, with tears in our eyes, competed for the saddest honor of carrying on our shoulders into the cemetery the coffin that bore the remains of the beloved and respected Maestro, of the loyal and affectionate friend, of one of the greatest national glories of this century."



beloved and respected Maestro. Seeing them together with as much sentiment as love under the sacred contents that they were guiding to their eternal mansion, I believed for a moment, fascinated no doubt by the sublimity of the circumstances, I believed, I repeat, in the possibility of bringing them back to life as we felt the rare and heavenly contact of grateful and loyal beings, as they thus filled one of the most moving precepts of our holy Religion."

The funeral honors in Madrid, underwritten mainly by Eslava's disciples, took place on July 30<sup>th</sup> in the Real Basílica Colegiata de San Isidro, where Ildefonso Jimeno was First Organist. Although these exequial services did not comply with Eslava's strict last wishes, all else possible was done to make the event the least ostentatious possible. An austere funeral platform was erected inside the church, on which were placed a priest's bonnet, the mantle of the Royal Order of Charles III and the insignias of the Grand Cross of Isabel la Católica and of Chaplain of Honor, along with two wreaths, one from the National School of Music and Declamation and the other one from his students. The ceremony, which was well attended, was presided by the Director General of Public Instruction, José de Cárdenas and, among others, his friends Francisco Barbieri, José María Esperanza and José de Aranguren. The music consisted of Eslava's *Mass* and *Office of the Dead*, brilliantly performed by a large group of musicians conducted by Valentín Zubiaurre<sup>419</sup> [648].

Funeral services for Eslava were also held in other Spanish cities, including Sevilla (August 2<sup>nd</sup>), Cádiz (August 3<sup>rd</sup>), Valencia (August 5<sup>th</sup>), Jerez de la Frontera (August 7<sup>th</sup>) and Pamplona (August 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup>). If the funeral rites in Sevilla,

---

<sup>419</sup> A little more than a week later, Zubiaurre was officially named Master-Director of the Royal Chapel of Music, succeeding his former teacher and friend [649]. After the resignation of Mariano Martín in 1875 as supernumerary Master of the Royal Chapel, Valentín Zubiaurre had returned to Madrid before completing his scholarship in Rome, successfully competing for the vacant position. The regulations of the Royal Chapel automatically granted him the post of Master-Director upon the death, retirement, leave of absence, or resignation of his predecessor. Zubiaurre remained in this post until his death in 1914.

celebrated in the Cathedral, were notable for their plainness, disorganization and their surprisingly "very scant attendance" [38], the opposite was true in Pamplona. The Vigil rites (on the evening of the 7<sup>th</sup>) and the funeral Mass (on the morning of the 8<sup>th</sup>) took place in a full, especially ornamented Cathedral. The decoration of the temple, richly illuminated, highlighted various notable aspects of the life and works of the Navarrese Maestro. In the transept of the central nave there was a custom-built funeral platform bearing inscriptions on its sides from the Navarrese government, the Council and the inhabitants of the town of Burlada, and the music teachers of Pamplona, all honoring the deceased Maestro, adorned by two large funeral laurel wreaths. Eslava's *Oficio de Difuntos* was performed during the solemn Vigil. His *Misa de Difuntos* was played the following day. Joaquín Maya and the Cathedral's Master of the Chapel, Hipólito Ramírez y Larraz (1836-1901) led an ensemble of 82 musicians with the participation of eight *sochantres*, none of whom received any remuneration for their services. According to contemporary reports, the music was performed with great distinction. The Diputación Foral (provincial government) of Navarra, the City Councils of Pamplona and Burlada, the professional musicians and Eslava's fellow countrymen and women, did their best to honor their illustrious Maestro [2]. Only Julián Gayarre<sup>420</sup> was absent.

Years later, Navarra, Pamplona and Burlada again warmly honored the memory of Hilarión Eslava. After its closure in 1884, the Cementerio de La Patriarcal began to suffer a rapid deterioration due to spoliation and a negligent lack of maintenance. Theft of tombstones and valuables, sunken galleries, damaged niches and pantheons exposed to the elements were already prevalent in the last five years of the century in this and in other shuttered cemeteries in Madrid [650]. Fearing the worst, Eslava's family and the Diputación Foral de Navarra began at the end of 1899 to negotiate a possible transfer of the Maestro's remains to Pamplona<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> See the account of Gayarre's life on Chapter X.

<sup>421</sup> Eslava's fellow countryman and composer Joaquín Gaztambide, also buried in La Patriarcal, was not so fortunate; his remains were not

The idea was not new; as far back as May of 1886, during a ceremony in memory of Eslava held at the National School of Music and Declamation, José María Esperanza y Sola had suggested removing the remains of the Maestro "from the humble and prosaic niche where they lie and be deposited under the Gothic vaults of the Cathedral of Pamplona, in sight of the small village where [*Hilarión Eslava*] saw the first light, where he was initiated in the divine Art (...)" [1][13]. The idea had a positive reception in Navarra [651], but it was never fully realized<sup>422</sup>.

It was not until November of 1899 that an agreement was finally reached between Eslava's family, the ecclesiastical authorities and the Diputación Foral de Navarra to implement the transfer to Pamplona. The remains of the Maestro were exhumed at La Patriarcal on November 18<sup>th</sup> before a notary and in the presence of Hilarión's family, members of the government, representatives of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (José María Esperanza and Jesús de Monasterio), of the National School of Music and Declamation (José Pinilla, among others), and members of the commission in charge of the transfer of the maestro to Navarra. Representing the family on that occasion were Bonifacio (Sanmartín) Eslava and his son Hilarión Sanmartín Guichot, the Maestro's nephew Germán Cilveti Eslava and another great-nephew, Antonio Sanmartín Larraz. Presumably Ramón Rufín was also present, but his name does not appear in the press accounts (after all, he was not supposed to be related to Hilarión). Dolores Rufín had died in 1887. In the exhumation record, it was stated that the corpse was reduced to the skeleton, the priestly robes with which it was shrouded still clearly recognizable. The coffin was transported in a hearse pulled by six horses to Madrid's Estación del Norte, from where it departed by train to Pamplona, arriving at its

---

transferred in time and ended up mixed up with those of another person, the whereabouts of his body still unknown to this date.

<sup>422</sup> In fact, burials in temples had been prohibited for reasons of public health since 1787, with certain exceptions made for people of special social relevance such as monarchs, and members of the aristocracy and the clergy in certain situations. In the specific case of the Cathedral of Pamplona, this was compounded by a lack of space, so the practice was no longer authorized beyond the first third of the 19<sup>th</sup> century.

destination the following morning. In Pamplona, Eslava's remains were received by the authorities, family and members of musical and cultural associations of the city. From the train station, they were taken in solemn procession to the church of San Nicolás, entering the city through the Portal Nuevo. The citizens came in large numbers to witness the event. In San Nicolás, musicians from the Cathedral's Chapel of Music and members of the *Orfeón Pamplonés* performed the last two lessons and the final responsory of Eslava's *Oficio de Difuntos*. Once the religious functions were concluded, the remains were taken through the Portal de la Taconera to the cemetery of Pamplona, where they were provisionally laid to rest in the pantheon of the Echeverría family<sup>423</sup> [652][653].

The definitive plan for Hilarión's remains was to build him a stately individual mausoleum in the cemetery of Burlada. The question was discussed and debated endlessly, but it was not until May 1920 when, at the initiative of the Nuevo Casino Eslava of Pamplona, a recreational society at the city, the move to Burlada actually occurred, the reburial taking place in a plain, unadorned pantheon in the town cemetery, on May 2<sup>nd</sup>, 1920 [2][654]. However, the transfers of Eslava's remains did not end there. With the closing of the old town cemetery and the opening of a new municipal cemetery in Burlada, the remains of Hilarión were moved once again, in 1936, this time at the expense of the Diputación Foral de Navarra, to a new sepulcher of more dignified and monumental design. The mausoleum featured a set of sculptures carved in white marble as a base and crowned with a bronze bust of Eslava by the Navarrese sculptor Fructuoso Orduna Lafuente (1893-1973) [655]. The following inscription was engraved on the base: "the Excma. Diputación de Navarra to the distinguished maestro, composer and musicologist Don Miguel Hilarión Eslava Elizondo, distinguished son of this town of Burlada", accompanied by the dates of birth and death of the Maestro. The simple ceremony of transfer and dedication of the new

---

<sup>423</sup> Likely the family pantheon that was originally built for the Navarrese politician and parliamentarian Manuel Echeverría Peralta (1826-1887). The Pamplona cemetery, opened in 1808, still exists today, significantly enlarged and known as the San José Municipal Cemetery.

tomb took place on May 3<sup>rd</sup>, 1936 next to the mausoleum, where the remains of Eslava still rest today<sup>424</sup> [654][656].

During the first decade of the 20<sup>th</sup> century, the possibility of building a monument in Pamplona to the memory of Hilarión Eslava was intensely debated, but the initiative did not reach sufficient popular traction to be realized. In 1918, the tenth anniversary of the death of Pablo de Sarasate, the city inaugurated a monument to the distinguished violinist from Pamplona at the Parque de la Taconera. The monument was designed by the architect Carlos Guerra with figures by the sculptor León Barrenechea (1892-1947). When a new monument to Sarasate was built in 1959 in another park in Pamplona, the City Council decided to finally honor Eslava, replacing the bust of Sarasate in the monument at the Parque de la Taconera with another one of Hilarión Eslava, the work of the Canarian sculptor Juan Quevedo Méndez, and rededicating the monument to the composer from Burlada in 1964. The bust of Sarasate is currently located on the facade of the Pablo de Sarasate Professional Conservatory of Music in Pamplona [1][2].

In Sevilla, an attempt was also made to build a monument to the city's favorite Maestro, but the initiative failed to raise sufficient funds. Instead, in 1879, a simple stone plaque was placed over the entrance arch to the old Colegio de San Miguel, next to the Cathedral, where Eslava had resided during his appointment as Master of the Chapel of Music. However, even that simple tribute did not come easy: there were those who considered that the project "did not have the religious flavor that would be desirable, [*Eslava*] being a Catholic Priest and a Master of the Chapel of our Holy Church", raising a complaint to the *Cabildo*, owner of the building where the plaque was to be placed [38][48]. Fortunately, the complaint did not prevail. It may be argued that the people of Sevilla could have done more to honor the memory of their popular former Master of the Chapel; on the other hand, they have certainly shown their affection for the

---

<sup>424</sup> As a note of interest, the military uprising that started the Spanish Civil War of 1936-39 began the following July 18. Burlada and Pamplona were in the rebel zone practically from the beginning of the conflict.

Maestro in a perhaps more meaningful and endearing way: in their unwavering fondness for his music.

Commemorative plaques were also placed in Benitorenna, Eslava's (long since vanished) birthplace in Burlada and on the façade of the building in Madrid where Hilarión lived and died, at number 8 calle de San Quintín. In the years following Eslava's death, numerous municipalities across Spain named streets and squares after the Maestro; today they can still be found in more than 30 Spanish towns and cities, from Alcalá de Guadaira (Sevilla) to Zaragoza.

In 1978, on the first centenary of Eslava's death, the Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (the Spanish government mint) issued a postage stamp in honor of Hilarión Eslava, as part of a collection dedicated to distinguished Spanish figures in the arts and literature. The stamp features an engraved portrait of Hilarión based on the bust of the maestro kept at the Royal Conservatory of Music in Madrid, with a fragment of his *Miserere* (a title page and the *incipit* of the antiphon *Christus factus est*) in the background. With a face value of 5 pesetas, the stamp received a print run of ten million units [657].

As for Hilarión Eslava's legacy, the scope of his artistic, scientific, literary and pedagogical body of work is enormous; more than 400 compositions alone have been inventoried to date by this author, a figure considerably larger than estimated by his other prior biographers. Many of the Maestro's musical compositions have been located and transcribed as part of the open recovery project initiated by this author and his wife, *hilarióneslava.org*, but much remains to be done, and sadly, many musical works remain unavailable or unaccounted for (see Appendix B and Chapter XII).

Finally, a note regarding the disposition of Hilarión's material assets after his death: they were inventoried and distributed as instructed by Eslava under the capable trusteeship of Antonio Romero and the notary Mariano García Sancha [189][191]. The value was calculated at almost 103,500 pesetas (equivalent to 414,000 reales), quite a considerable sum at that time. Of that amount, 45,315 pesetas (181,260 reales) were cash and investment securities; the rest were real

estate (Aravaca), intellectual property, loans and miscellaneous personal property. In the expenses section, the funeral costs paid by Eslava's estate were estimated at 4,555 pesetas (18,220 reales). In accordance with the decedent's instructions, some 35,000 pesetas (140,000 reales) were distributed among family members (not including Ramón and Dolores Rufín) and friends. To the Fábrica (Administration) of the Cathedral of Sevilla, Eslava gave 1,250 pesetas (5,000 reales) in cash and a complete printed collection of his sacred music works, the receipt of which was acknowledged in the *Cabildo's* records [48]. Ramón Rufín received nearly the entire remainder of Hilarión's estate, as has already been described (Chapter VI). The awards and medals were distributed among members of Eslava's family (his sisters), and his personal archive was dispersed among relatives and friends, remaining, unfortunately, scattered or lost forever.







“D<sup>a</sup>. Isabel II, the King consort D. Francisco de Asís and the Prince of Asturias”, drawing by Domingo Valdivieso; lithograph by Julio Donón, from Amador de los Ríos, José, y Rosell, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Tomo IV, M. López de la Hoya, Madrid [1864], p. 433. Public domain.



“Assault and defense of the risen artillerymen on June 22, 1866 at the Barracks of San Gil”, drawing by Alfredo Perea y Rojas, engraving by Marcelo París in Rubio, Carlos, *Historia filosófica de la Revolución Española de 1868*, Tomo I, Imprenta y Librería de M. Guijarro, Madrid [1869]. Public domain. The uprising at Madrid’s San Gil barracks was one of the events that triggered the September 1868 revolution.



The provisional government after the reorganization of February 11, 1869. Photo by J. Laurent [1869]. Public domain. The image features, among others, Juan Prim y Prats (standing, second from left), Francisco Serrano y Domínguez (to the right of Prim), Juan Bautista Topete y Carballo (standing, to the right of Serrano), Adelardo López de Ayala (standing, second from right, next to Topete), and Manuel Ruíz Zorrilla (sitting, second from the left).



Victory parade in Madrid on October 8, 1868, in front of the Cortes, after the triumph of "*La Gloriosa*" [ca. 1868-1872], attributed to Joaquín Sigüenza Chavarrieta, Museo del Romanticismo, Madrid. Public domain.



"The Spanish Crown, actioned off", cartoon attributed to Tomás Padró, in the satirical magazine *La Flaca*, Año I, núm. 1, Barcelona, March 27, 1869, p. 5. Biblioteca Nacional de España. Public domain. The vignette shows (l-r) Prim, Serrano and Topete chairing an auction attended by various foreigners. The accompanying caption reads *[sic]* "8 pesetas! 8 pesetas once, twice...! Eight pesetas! Scepter and throne, only 8 pesetas!"

Amadeo I, King of Spain [1871], by Carlos Ruiz de Ribera y Fieve, Colección del Banco de España. Public domain.



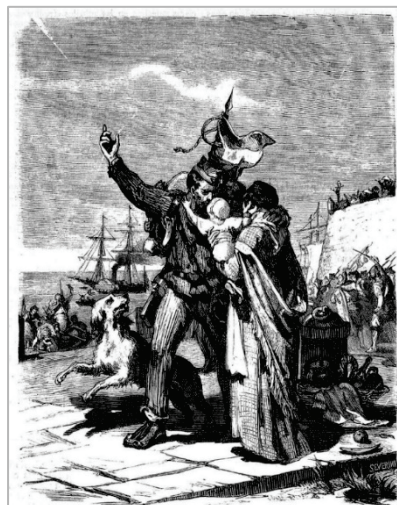


“Captain General Francisco de Serrano y Domínguez, first Duque de la Torre” [1870-71], by Antonio Gisbert Pérez, Museo Nacional del Prado. Public domain. General Serrano was one of the most powerful and emblematic figures of Queen Isabel’s and revolutionary Spain.



“Prim’s assassination”, illustration by Arturo Seriñá (Artur Serinyá), lithograph by Labielle, in Orellana, Francisco José, *Historia del General Prim*, Tomo 3º, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, Barcelona [1890].

“Embarkation of the Cuba volunteers at the port of Cádiz – a family’s farewell”, engraving by José Severini in *El Museo Universal*, Año XIII, Núm. 48, Madrid, November 28, 1869, p. 384. Public domain. This image offers a patriotic and romanticized view of what in reality was a disastrous *Ten Years’ War* in Cuba.



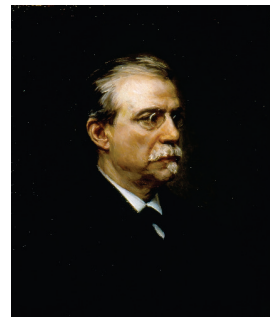


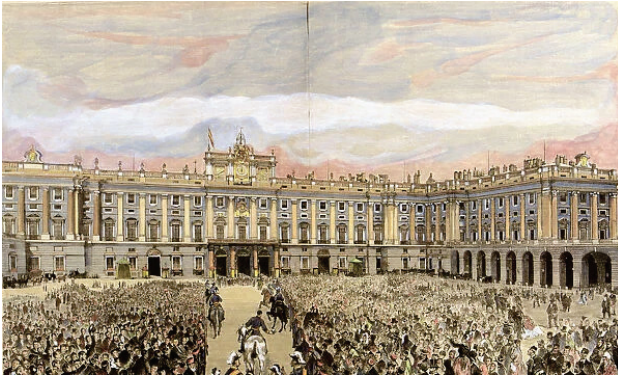
*“Espagne – la République à Madrid. – Scènes des rues dans la soirée du 11 Février”, drawing by Daniel Urrabieta Vierge, engraving by F. Moller, in Le Monde Illustré, journal hebdomadaire, 17<sup>ème</sup> Année, Num. 829, Paris, March 1, 1873, p. 137. Bibliothèque nationale de France. Public domain. The image shows the people of Madrid taking part in a spontaneous celebration following the proclamation of the First Republic, on February 11, 1873.*



Carlos de Borbón (sitting near the center of the image, bare head) surrounded by his officers during the Third Carlist War [ca. 1872]. Photo by unknown author. Public domain.

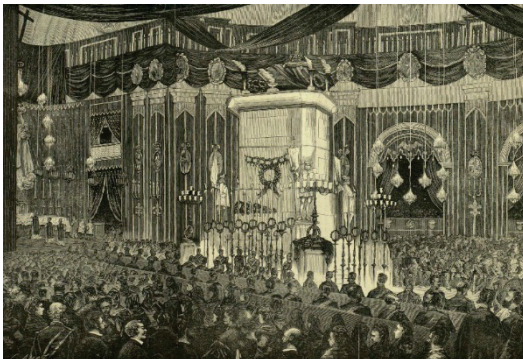
Antonio Cánovas del Castillo [1896], by Ricardo de Madrazo y Garreta, Colección del Senado de España. Public domain. Cánovas was the main political architect of the Bourbon Restoration in 1874.





“Entrance of the King in Madrid – Arrival of HM the King D. Alfonso XII to the Royal Palace”, colorized rendition of an engraving by Bernardo or Martín Rico y Ortega in *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, Núm. II, Madrid, January 15, 1875, pp. 32-33. Public domain.

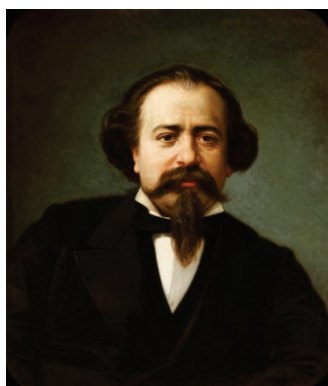
Alfonso XII and María de las Mercedes de Orleans on their wedding day [1878], portrait by an unknown artist. Colección del Palacio de Riofrio (Segovia), Patrimonio Nacional. Public domain.



“Funeral of Queen Mercedes” [1878], engraving by Amat y Sierra, in *La Ilustración Católica*, Época 2ª, Año II, Núm. 4, Madrid, July 28, 1878, p. 29. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Antonio González de Aguilar y Correa (1824-1907), VIII Marqués de la Vega de Armijo [1854-1856], lithograph by José Vallejo y Galeazo (detail), in *Cortes Constituyentes – Galería de representantes del pueblo*, Archivos del Congreso de Diputados, Madrid. Public domain. González de Aguilar was interim Director of the Royal Conservatory of Music and Declamation from August 26 to December 5, 1865.



Adelardo López de Ayala y Herrera [1880], by Ignacio Suárez Llanos, Museo del Romanticismo, Madrid. Public domain. A dramatist and politician, López de Ayala was Director of the Conservatory between December 1865 and August 1866. After the 1868 Revolution, he was appointed Minister for Overseas Colonies, a post he continued to hold through a number of changes of government.

Julián Romea Yanguas [1866], drawing by Alfredo Perea and engraving by Marcelo París, in *El Museo Universal*, Año X, núm. 6, Madrid, February 11, 1866, p. 45. Biblioteca Nacional de España. Public domain. Romea succeeded López de Ayala as Director of the Conservatory until his death in August of 1868.





Manuel de Orovio y Echagüe, Marqués de Orovio [ca. 1877], by Ricardo Navarrete y Fos. Courtesy Museo del Prado. Manuel de Orovio was Minister of Development in the last Narváez government, between 1866 and 1868 and was responsible for the education system's restructuring imposed in 1866.

The fire at the Conservatory, April 20, 1867. Contemporary engraving, colored by hand. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Public domain.



The Great Hall of the Conservatory during a charity concert [1880]. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Public domain. The image shows the Hall after its restoration.



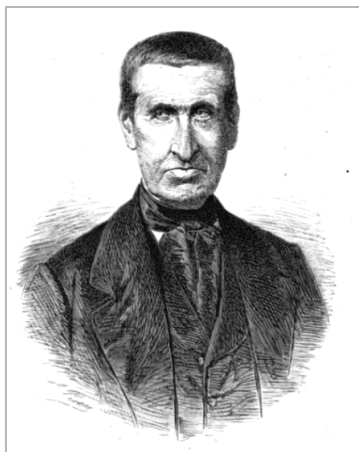
“D. Valentín María Zubiaurre, autor of the new Spanish opera *Fernando el Emplazado*”, engraving by Marcelo París in *La Ilustración Española y Americana*, Año XVIII, Núm. XIV, Madrid, April 15, 1874, p. 220. Public domain. Zubiaurre, one of Eslava’s favorite disciples, was appointed Master of the Royal Chapel of Music after the death of his former teacher in 1878.



The contralto Arsenia Velasco, photo in Herrán Tejada, Fermín, *Arsenia Velasco. Corona fúnebre*, Imprenta Hijos de Manteli, Vitoria [1874]. Fundación / Fundazioa Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz. En 1873, Velasco, distinguished alumna of Madrid’s Royal Conservatory, received a warm public homage from her former teacher, Hilarión Eslava.

Enrico Tamberlik, Photo, unknown author and date. Public domain. This famous tenor was acclaimed in Sevilla in 1875 for his performance in the 1875 rendition of Eslava’s *Miserere*.





“Hilarión Eslava”, engraving by Alfredo Perea y Rojas, in *La Ilustración de Madrid*, Año II, Núm. 26, Madrid, January 30, 1871, p. 17. Public domain.



Comendador de la Orden de Carlos III (1850)



Capellán de Honor de S.M. la reina Isabel II (1868)



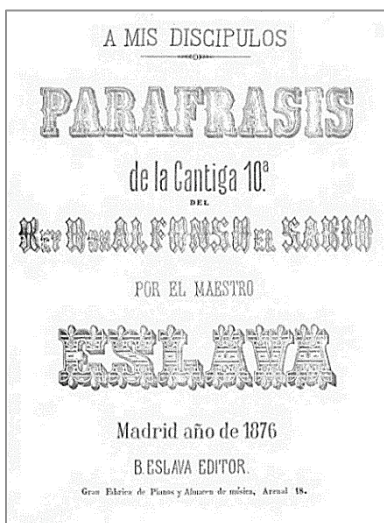
Gran Cruz de Isabel la Católica (1870)



Gran Cruz de la Orden Civil de María Victoria (1871)

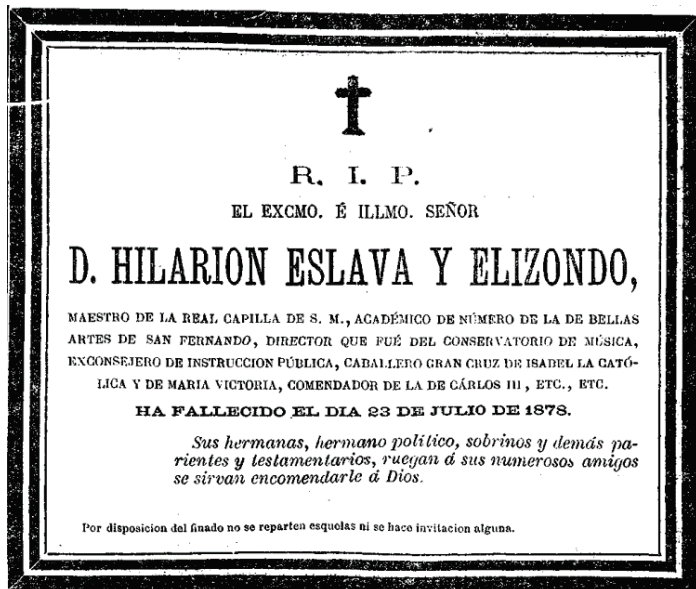
Highest civil awards received by Hilarión Eslava during his life (reconstruction).

Cover of the score for the *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso El Sabio*, by Hilarión Eslava, Imprenta de B. Eslava, Madrid [1876]. Courtesy ERESBIL / Basque music archive.





Marble bust of Hilarión Eslava [ca. 1870], unknown author, possibly José Piquer Duart (1786-1871), in “Las esculturas del Conservatorio; colección de esculturas, medallas y placas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, addendum to the journal *Música*, Saúl Pérez-Juana del Casal y Víctor Pliego de Andrés, editors, RCSMM, Madrid [2022].



Obituary notice for Hilarión Eslava published in the *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 206 de 1878, Madrid, July 25, 1878, p. 4. Public domain.

Numero 1.437  
 Hilarión Eslava y Elixondo

En la Villa de Madrid a las once y media  
 de la mañana del día veinte y cuatro de Julio  
 de mil ochocientos setenta y ocho; ante el Sr.  
 Don Felipe Martínez Velasco, Jefe Municipal  
 del Distrito de Palasio y Don José Fco.  
 Moral, Secretario, se procede a inscribir la de-  
 función de:

Don Hilarión Eslava y Elixondo, natu-  
 ral de Burlada, provincia de Navarra, soltero,  
 Presbítero y Profesor de música, de setenta y un  
 años de edad, habitante en la Calle de San  
 Quintín número ocho, cuarto principal, hijo  
 de Don Joaquín y Doña Manuela, ya  
 difunto.

Falleció en dicho domicilio a las diez de  
 la noche del día de ayer, o confluencia de pre-  
 monia crónica, segun las certificaciones fa-  
 cultativas presentadas.

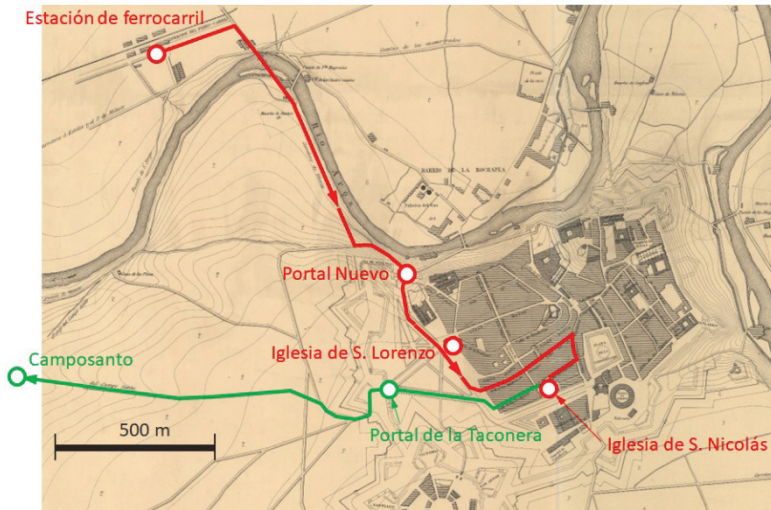
Dado en sus de Noviembre de mil ochocien-

Copy of the first page of the death certificate of Hilarión  
 Eslava. Courtesy Registro Civil de Madrid.





Approximate route of the funeral procession for Eslava to the old Cementerio de la Patriarcal, based on published details superimposed on the *Plano parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero [1874], Instituto Geográfico Nacional de España.



Approximate route followed by the funeral procession for Eslava in Pamplona on November 19, 1899, based on published details superimposed on the *Plano de Pamplona publicado por el Depósito de la Guerra* [1882], Instituto Geográfico Nacional de España.



(Above) “Funeral carriage outside the train station being readied for the transfer of the remains of Hilarión Eslava” [1899], photo by unknown author, sig. U0100397.

(Right) “Echeverría Family pantheon, where Hilarión Eslava’s remains were temporarily placed in 1899” [1900], Photo by Anselmo Goñi Nagore, sig. AMP002475.



Source: Fototeca del Ayuntamiento de Pamplona



Transfer of Hilarión Eslava's remains from Pamplona to Burlada [1920], photo by José Roldán Zalba, in *Diario de Navarra, periódico independiente*, Año XVIII, Núm. 5.789, Pamplona, May 4, 1920, p. 1.



Dedication ceremony for Hilarión Eslava's mausoleum in Burlada [1936], photo by unknown author, in *Diario de Navarra, periódico independiente*, Año XXXIV, Núm. 10.555, Pamplona, May 5, 1936, p. 3.





Mausoleum of Hilarión Eslava, Municipal Cemetery of Burlada [2021], author's photo.

Monument to Hilarión Eslava at Pamplona's Parque de la Taconera, photo by unknown author. Public domain.



Commemorative postal stamp for Hilarión Eslava issued by the Spanish government in 1978. Public domain.



## XII. ESLAVA AFTER ESLAVA

"(...) So true is it that all transactions of preeminent importance are wrapt in doubt and obscurity; while some hold for certain facts the most precarious hearsays, others turn facts into falsehood; and both are exaggerated by posterity."

(Tacitus, *Annales*, Vol. III §19 [ca. 120 C.E.])<sup>425</sup>

At the time of his death, Hilarión Eslava was considered one of the most influential and respected music eminences in Spain. And yet today, in his own country, he is a figure that remains incomprehensibly in the shadows, practically forgotten<sup>426</sup>. This concluding chapter, *Eslava after Eslava*, addresses the evolution of Hilarión Eslava's image during the nearly century-and-a-half after his death and the most recent efforts to recover his musical legacy. It begins with a review of the perception of Eslava and the performance of his music through the first decade of the 20<sup>th</sup> century. This is followed by a discussion on the background and content of the controversial 1903 Papal *Motu Proprio*<sup>427</sup>, and a documented account of the unrelenting efforts, using the Papal decree as a pretext, to discredit the music and the person of Eslava,

---

<sup>425</sup> Quotation drawn from *Annals of Tacitus. Books I-IV. The Oxford translation revised, with notes. With an Introduction by Edward Brooks, Jr.*, David McKay, Publisher, Philadelphia [1897], p. 136.

<sup>426</sup> This view is not entirely original: In his *Retablo Vasco*, published in 1959 [237], the celebrated Spanish tenor Isidoro Fagoaga (1893-1976), not without reason gave his essay on Eslava the title "Hilarión Eslava — *El olvidado*" ("Hilarión Eslava — *The Forgotten*"). In a painful and ironic coincidence, a biography on Fagoaga published recently (2019) bears a similar subtitle: *El tenor olvidado* [658]. Oblivion seems to be, unfortunately, a constant in the history of Spanish music.

<sup>427</sup> The term *Motu Proprio* (*Lat.*, "on one's own impulse") in the context of the canon law of the Catholic Church is a papal decree or instruction initiated by the Pontiff himself and addressed to the whole Church or to certain members. Although it usually requires action on the part of the persons to whom it is addressed, it does not carry the formal weight of an Apostolic Constitution. The reference in this instance is to Pope Pius X's *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* ("Among the concerns [of the pastoral office]"), regarding sacred music.

culminating with the prohibition in 1945 against the traditional performance of his *Gran Miserere* at the Cathedral of Sevilla. Turning to a more hopeful vision of the future, the chapter concludes with a summary of the recovery activities that began with the centenary of the death of Hilarión Eslava in 1978 and a brief mention of the work of preservation and dissemination that is being done under the ongoing [hilarioneslava.org](http://hilarioneslava.org) project.

### The work and the image of Hilarión Eslava in the final years of the 19<sup>th</sup> century

During the years following Eslava's death and until the dawn of the next century, the Maestro's musicological studies — mainly the *Lira Sacro-Hispana* and the *Museo Orgánico Español* — continued to receive a wide dissemination, as did his pedagogical works, especially the *Método de Solfeo* and, to a somewhat more limited extent, the *Escuela de Composición*. As for his musical output, Hilarión Eslava's works continued to be frequently programmed, as they had been while he was still alive. An informal analysis of the contemporary Spanish press reveals that, specifically with regard to sacred music, Eslava's works were among the most often chosen for the great religious solemnities, led by the *Lamentations* and the *Misereres* (mostly, but not exclusively, in Sevilla and other parts of Andalucía), the *Mass in E flat* or "*Misa de Bajos*" (CPE-366), the *Mass in A* (CPE-365), the *Sequences* for Easter (CPE-381), Pentecost (CPE-380) and Corpus Christi (CPE-359), his *Te Deum* (CPE-325), the *Misa de Difuntos* (CPE-363) and the *Oficio de Difuntos* (CPE-597).

Several of his best-known motets, both a cappella and with organ accompaniment, *Salves* and hymns continued to be widely performed, the popular *Tu es Petrus* (CPE-422) standing out among the latter, along with liturgical music for organ from his *Museo Orgánico*. In the religious services of the Sevillian *hermandades*, Eslava's hymns, *coplas* and *letrillas* remained in use, and at the Cathedral of Sevilla, Eslava's *villancicos y bailes de Seises* stood as favorites through the first decade of the 20<sup>th</sup> century. Though inspired by religious themes, the ever-popular *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X* (CPE-344) and *Paráfrasis de Job* (CPE-371) were also often heard in concert halls. As for secular works, the only composition that appears frequently mentioned in

the press — particularly in the programming of the *orfeones* — is *El Amanecer* (CPE-355). Eslava's operas had practically ceased to be performed since the late 1840s. The scarce, simple and not always original reductions of Eslava's opera music for piano or voice and piano, most of them published in small quantities in Sevilla, do not seem to have reached a very wide audience.

One aspect that most of these works (with the exception of the opera reductions) had in common was the fact that these were scores printed and distributed by leading music publishers such as Bonifacio Eslava and Antonio Romero, which undoubtedly contributed to their popularity. On the other hand, they amounted to only a tiny and unchanging fraction of Eslava's compositional output: research by the present author and his wife conducted in the period 2019-2024 shows that Hilarión Eslava left at the time of his death around 400 musical works and treatises, a number almost three times greater than prior biographers had attributed to him<sup>428</sup> and a repertoire well above what was publicly within reach or performed at the end of the 19<sup>th</sup> century. The rest of his music, almost all of it in manuscript form, was lost or remained (and for the most part remains today) scattered in ecclesiastical archives that are difficult to access or closed to the public, and therefore, unknown (except in title) and unperformable. Notwithstanding this unfortunate reality, what is clear is that Spanish audiences of that era valued and appreciated the music of *their* Maestro Eslava that was available to them.

The overall situation was similar in the Spanish overseas territories. In Havana, during the last decades of Spanish rule, there was an important presence of the music of Hilarión Eslava and his contemporaries and disciples in the most important churches of the Cuban capital. Many of the most notable works by Navarrese Maestro became an obligatory repertoire for Havana's most solemn religious festivities, and could be heard regularly in the Metropolitan Cathedral and in the churches of La Merced, Nuestra Señora de Monserrate, San Isidro and Belén, among others. In the inventories of the Cathedral archives and the church of La Merced, there are

---

<sup>428</sup> For a more detailed inventory, see Appendix B.

numerous Masses, Lamentations, Offices, Sequences and Salves by Eslava, most of them in the form of scores printed by Bonifacio Eslava. The success of this music in Havana was largely due to the relative prosperity and high level of cultural activity in the city [257]-[259]. Conditions were probably analogous in Santiago de Cuba, given the residency in the city of personalities from Eslava's musical *milieu* such as Ildefonso Jimeno [258].

In the Philippines, and particularly in Manila during the last decade as a Spanish colony (1890s), some of Eslava's great works were programmed for solemn performances in places such as the Metropolitan Cathedral, the church of San Agustín<sup>429</sup> and the Real Colegio de Santa Isabel (now Santa Isabel College). Eslava's *Gran Miserere* received its Philippine premiere in 1893 at the church of San Agustín, in a modest reduction for four voices and harmonium [659]-[662].

In other parts of the former Spanish empire, Eslava's music generally received less attention, perhaps because the composer's rise to musical fame took place after these countries had already achieved their independence, and the cultural and commercial ties to the Spanish metropolis had been severed or were strained. The lack of means of the local music chapels would have been another important factor. There were a few major exceptions, however, above them all the previously described case of the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile (Chapter VIII), as well as, curiously, the convent of San Francisco in Lima, Peru. A recent cataloguing of that extensive music archive [663] shows a surprisingly large repertoire of 19<sup>th</sup> century Spanish sacred music, not only by Eslava (mainly 'minor' works, such as several of his *Salves*, villancicos and motets and a *Te Deum*), but also compositions by disciples of his, such as Pablo Hernández Salces, Remigio Ozcoz y Calahorra and Valentín Zubiaurre. It is possible that this extraordinary musical presence might have been the result of the influence of the prestigious Master of the Chapel of Santiago de Chile, José Bernardo Alzedo, following his

---

<sup>429</sup> The church of San Agustín, known at that time also as the church of the Augustinian Fathers, had since 1870 a choir and its own small orchestra conducted by the Filipino composer, pedagogue and self-taught musician Marcelo Adonay (1848-1928) [659].

return to his native Lima in 1864. This is a matter that may merit further research.

As for the Spanish music critics of the time, the verdict on Eslava in his final years and in the two decades following his death could be described as very positive overall, sometimes even overly so, but always, at the very least, deferential.

In 1868, while Eslava was still alive, José Parada y Barreto published in his *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* [16] a critical review of his friend Hilarión, criticized both for its excessive length and the exaggerated praise of the Maestro<sup>430</sup>. His entry on Eslava, on the other hand, provides valuable biographical tidbits on Hilarión's life and offers a detailed inventory — one of the first and most complete — of what was known until then of the composer's work.

More balanced judgments about Eslava and his music were made by influential personalities who were at the time beginning to make themselves known in the Spanish musical scene, such as Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Count of Morphy (1836-1899). Morphy, a great enthusiast and promoter of concert music in Spain, was also a respected composer, musicologist, pedagogue and music critic and, in his official life, tutor and, later, personal secretary to King Alfonso XII [622][664]. In a detailed analysis of the Lenten Concerts organized at the Conservatory in April 1862 by the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* [424], Morphy published a favorable review of the then-recently composed *Misa de Difuntos* and the compositions in *stile severo* by Eslava, but not so of the *Fantasia Religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* for organ (CPE-334), which the commentator found musically rather weak. Referring to the *Misa de Difuntos*, Morphy declared in his article that this work

---

<sup>430</sup> Parada devotes in his *Dictionary* almost nine pages to Hilarión Eslava; only three to Mozart and one-and-a-half to Beethoven. And in the entry dedicated to Eslava he exclaims without the slightest blush about his works "(which) we have no hesitation in describing as genius of the first order, which future generations will undoubtedly place alongside (those of) Mozart, Haydn, Beethoven and Rossini" [16]. This type of commentary ultimately hurt the image of the Maestro, who was unfairly accused by some of standing on an unmerited pedestal.

was "a true proof that there is still someone in Spain who can write for the temple as in better times, and that the only thing missing is for the public to be educated in this genre for Spanish religious music to regain its deserved place", describing Eslava's sacred production up to that time as "worthy of appearing next to that of the best composers of this genre that exist outside of Spain".

After Eslava's death, in the third volume of his great *Diccionario*, published in 1880, Baltasar Saldoni [113] frequently quotes his former teacher in terms of sincere appreciation and refers to him as deserving of "honor and just fame" and "distinguished from others to an eminent degree".

In his extensive treatise *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, published in 1881 [22], the critic Antonio Peña y Goñi devoted to Eslava, his former professor of Harmony at the Conservatory, an extensive coverage and numerous comments; judgments not always fair and often sprinkled with his habitual sarcasm, but sometimes also quite spot-on. Thus, for example, Peña praises the Maestro's musicological work and especially his *Lira Sacro-Hispana*, describing these works as a true starting point in the development of Spanish musicology, but at the same time recognizing that these treatises left much to be done. For Peña, Eslava's *Método de Solfeo* was a didactic work of great and well-deserved success, but the *Tratado de Composición*, though timely and necessary at the time — Peña argues — seemed to him excessively lean and somewhat outdated. An ardent *Wagnerist*, Peña rejected Eslava's operatic work, which he called "short, insignificant", stating without any basis that Eslava would have abandoned the genre out of his own conviction, having himself come to recognize its scant value. He adds, among other equally adverse appraisals of Eslava, that, for him, "(...) Carnicer, Genovés, Saldoni and Eslava are negative quantities in the great work of the creation of the national style in opera"<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> It is difficult to understand, however, what knowledge Peña would have based himself on in making such judgments when none of the operas of these composers he criticizes so much were performed beyond his early childhood, having been born in 1846 (!)

In contrast, the greatest praise goes to the composer's sacred work, which Peña described glowingly in terms such as [22]:

"From this period date the important works, the masterpieces with which Eslava has enriched Spanish religious music. In it, the great maestro has had no rival, and it can well be said that he has been the only one who in current times revived the extraordinary science and classical severity of the famous composers of past centuries, reconciling it with the richness and variety of rhythm that is the heritage and the driving force of all the genres of modern art."

In his writings, Peña also dedicates fond memories to Eslava, such as his descriptions of the last years of the Maestro's life (partially quoted in the previous chapter), and whose character the critic describes as someone who possessed "in addition to a truly angelic kindness, an impeccable artistic taste."

In their monograph published in 1884 on great Spanish figures in music, poetry and theater [14], Carlos Guaza and Antonio Guerra dedicate a whole chapter to Hilarión Eslava, elevating him to the level of some of the most notable composers of the Spanish Golden Age, such as Cristóbal de Morales, Francisco Salinas and Tomás Luis de Victoria, as well as outstanding figures of his time such as Nicolás Ledesma and Santiago de Masarnau. The review describes Eslava as follows [14]:

"Of all the musicians of modern times, Eslava is undoubtedly the one who best represents and has given character to Spanish music.

Eslava's musical genius, to tell the truth, did not offer the brilliance of those great Italian and German masters, but it was the real and perfect expression of his thought, serious and austere, which, step by step, and following the impulses of the moment, took on different forms, sometimes prescriptive, sometimes literary and musical (...)."

But of all the literary portraits that were made of Eslava in those years, none reached the degree of warmth and objectivity than that of the eminent music critic, musician

and scholar José María Esperanza y Sola [13]. A man of unimpeachable honor, former student and loyal friend of Hilarión Eslava, Esperanza dedicated to his Maestro numerous articles published between 1871 and 1896, becoming, furthermore, a tireless advocate for the preservation of Eslava's memory clear until the end of his life, in 1905. It is to Esperanza that we owe the knowledge of many of the details of the Maestro's life, details that were to be often copied or quoted by others later in essays and biographies.

In a lecture given by Esperanza as part of an event honoring the memory of Eslava by the National School of Music and Declamation in May 1886<sup>432</sup>, he highlighted Eslava's research efforts and the worth of his *Lira Sacro-Hispana* and the *Museo Orgánico* with these words:

"Thanks to Eslava's initiative, his indefatigable hard work and perseverance, together with the zeal and love of Art of the music professionals who joined him in financing the publication of such a distinguished work, the most precious compositions of our Classics, which were scattered in choir books or loose papers on church lecterns, can be, and are now, the object of study and admiration of people here and elsewhere alike."

(...)

As for the *Museo Orgánico*, it may be justifiably said that it is the guideline by which anyone who aspires to be a true organist should be led, and a clear example of what Spaniards who have cultivated this artistic field have demonstrated since ancient times, especially

---

<sup>432</sup> The brilliant tribute took place on May 1, 1886, in the Great Hall of the National School of Music and Declamation. A wide selection of compositions by Hilarión Eslava was chosen for the program: works for organ, fragments of his *Masses*, lessons from his *Método de Solfeo*, one of his *Lamentaciones*, the *Paráfrasis de Job*, the prayer *El Penitente* (CPE-395) and the popular *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X*. The event was attended by many of the Maestro's disciples and friends, including Jesús de Monasterio, José Pinilla and Valentín Zubiaurre, along with Royal Chapel musicians. One of the event's highlights were the moving words of praise dedicated to Eslava's memory by none other than the then-Director of the institution and erstwhile rival, Emilio Arrieta [13][665].



regarding their talent for improvisation and in the fugato genre".

Words with which many experts will probably still agree today. About Eslava's musical production, Esperanza commented:

"Eslava was well aware that he was the successor of Guerrero, of Morales, and of so many others who form part of the brilliant constellation of Spanish composers of the past centuries, unfortunately not yet sufficiently known and appreciated, and it was his extraordinary talent that led him to believe that it was possible to take a step further along the path they had taken. To join to the austerity and propriety of the harmonic phrase the charm of the melody, making it shine in the foreground; to give truth, expression and color to the composition, without losing the severity of the form: this is what he proposed and what he accomplished marvelously.

(...)

Originality, truth, austerity in the form, richness of good and well-understood harmony, classicism, severity in the instrumentation, admirable mastery in the handling of the voices, to which he gives a due and just preponderance, wise combination of the free genre with the thematic or *fugato*, and with the choral or plainchant styles, lending his compositions by this means a special and markedly Spanish character: all this, together with a deeply religious and philosophical spirit, these are the features that shine in the works of the great Maestro."

Concluding with a heartfelt description of Hilarión:

"(...) Eslava's works are a faithful reflection of the man who wrote them. Affable and affectionate in his conduct; firm and sure in friendship; of a lofty and kindly spirit, alien to all selfish considerations; modest like few others; serious in his bearing; austere in his conduct; compassionate and generous of heart, and unshakable in his convictions, Eslava was the model of

the perfect gentleman, the man of knowledge and the upright man".<sup>433</sup>

Other than the Spanish metropolis, its overseas territories and former colonies, the music of Hilarión Eslava curiously reached its greatest popularity in Belgium, a country that the Maestro had visited in 1852 and where he enjoyed the lasting admiration and support of notable pioneers of European musicology, such as François-Joseph Fétis, François-Auguste Gevaert, and Xavier van Elewyck. About Eslava's music, Fétis had said [666]:

*"Eslava est dans le caractère de la tonalité moderne et de son harmonie appliquée à la musique d'église; mais il a beaucoup d'intérêt. On y trouve du nerf dans le rythme, de l'effet dans l'instrumentation, et une certaine alliance hereuse des forms anciennes avec celles de son temps."*<sup>434</sup>

With much in common with Eslava, Xavier van Elewyck, a distinguished figure of great influence in the field of sacred music in Belgium and in France, advocated an inclusive musical expression in liturgical music in which plainchant,

---

<sup>433</sup> Regarding these words, in his unfinished *Diccionario biografico y bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de Música españolas, portuguesas é hispanoamericanas antiguos y modernos* of 1897 [489], more a bibliographical hodgepodge than a truly original work, Felipe Pedrell surprisingly reproduces in the entry corresponding to Eslava the entire speech of José María Esperanza y Sola with hardly any commentary and adds a translation of the equally admiring obituary written by Xavier van Elewyck in 1878, which will be mentioned here later. In the "Preface" to his *Dictionary*, however, Pedrell did not hesitate to downplay the importance of the works of the great majority of his predecessors and, although he has a few words of appreciation for Eslava, he also very much implies that the biographical sketches of Spanish musicians published in the *Gaceta Musical de Madrid* (directed by Eslava in 1855) had been little more than disheveled and fragmentary translations by Eslava of notes copied from the Belgian musicologist François-Joseph Fétis, a figure openly despised by Pedrell.

<sup>434</sup> "Eslava's music is within the character of modern tonality and its harmony as applied to sacred music; but it has much of interest. There is verve in the rhythm, effect in the instrumentation, and a certain happy blending of the ancient forms with those of his time." (*Author's translation*)

polyphony and orchestra all could find a rightful place, in contrast to the dogmatic and exclusivist attitudes that would end up being imposed in the Catholic Church a few years later [412].

Thanks to the respect van Elewyck commanded at the court of the King of the Belgians and as Master of the Chapel at the prestigious Collegiate Church of Saint Pierre / Sint-Pieter in Louvain, Eslava's sacred music was heard all over Belgium until well into the 1880s. Among the numerous compositions by the Spanish master performed under van Elewyck's baton after 1878, the *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X* (already premiered in Louvain and Antwerp in 1868 [667]) and the *Stabat Mater* (CPE-378) stand out together as part of a concert performed in the chapel of the Collegiate Church of Saint Pierre in March 1883. This event was reported in the Belgian musical press, as well as in London and Leipzig journals [411][668][669].

When the Belgian music magazine *Journal des Beaux-Arts* decided to offer a gift to its subscribers at the end of 1876, it did so with a piece by Eslava for piano: *Un Pensamiento*<sup>435</sup>. In the explanation accompanying the gift-supplement, van Elewyck stated the following about the composer [670]:

" *Ce qui, à notre sens, distingue Don Eslava, c'est la conscience dans l'œuvre, une onction exceptionnelle dans l'inspiration et, quand le sujet le comporte, de l'enthousiasme du meilleur aloi.*

(...)

---

<sup>435</sup> This technically simple but nonetheless endearing musical caprice (CPE-379) written in a Romantic style, a work of Eslava's youth, was published as a supplement to the *Journal* by Schott in Brussels and Paris. In Spain, it had previously been published under the title *La Amistad - Un Pensamiento*. A copy of that older score is preserved at the library of the Royal Conservatory of Music "Victoria Eugenia" in Granada. This author is grateful to Professor Beatriz García Álvarez de la Villa for the information provided regarding this find.

*Don Eslava est, sans contredit, l'un des plus grands artistes de notre temps et la gloire musicale la plus brillante et la plus pure du royaume d'Espagne".*<sup>436</sup>

Upon Hilarión's death, the Belgian scholar dedicated a heartfelt and detailed remembrance to him, published in his country's press [671][672]. In it, after reviewing Eslava's artistic, pedagogical and musicological production, van Elewyck added the following words [671]:

*"La vie d'Eslava n'a été qu'un travail permanente, fortifié par ces mérites de vertu, de simplicité et de modestie, qui sont l'apanage des grandes âmes et des hommes de génies.*

*La Belgique connaît tout particulièrement ses productions sacrées, qui se distinguent par l'onction, la simplicité, la grandeur vraie, la bonne originalité du tour mélodique, de l'harmonie, du rythme, enfin par la couleur symphonique que modère toujours une sage sobriété, nourrie des vraies traditions classiques".*<sup>437</sup>

Although not as assiduously nor with the acceptance he enjoyed in Belgium, Eslava's sacred music was also heard for some years in the churches of France, where the Spanish Maestro's work faced strong and very worthy competition, as well as the usual condescending attitudes towards France's neighbor to the south. Upon Hilarión's death, the press

---

<sup>436</sup> "What, in our opinion, distinguishes *Don Eslava* is the soul of the work, an exceptional depth in its inspiration and, when the subject matter allows it, an unsurpassed enthusiasm.

(...)

*Don Eslava* is, without contradiction, one of the greatest artists of our time and the most brilliant and purest musical glory of the Kingdom of Spain". (Author's translation)

<sup>437</sup> "Eslava's life has been nothing but constant work, strengthened by his merits of virtue, simplicity, and modesty that are characteristic of great hearts and in men of talent.

Belgium knows especially his sacred works, which are distinguished by their depth, simplicity, true greatness, the beautiful originality of the melodic turn, harmony, rhythm and, finally, by the symphonic color always moderated by a learned sobriety, nourished by true classical traditions". (Author's translation)

unsurprisingly was more varied in its judgments of Eslava, as demonstrated by the short chronicle published about the late Maestro in the Parisian journal *Le Progrès Artistique*, signed by the French organist Léon Moonen (1842-1880) [673]:

*"Dans notre dernier numéro, nous annoncions la mort d'Eslava d'après la note de notre correspondant en Espagne, qui le traitait de musicien médiocre. Notre correspondant le prend de bien haut évidemment, Eslava n'était ni un Beethoven ni un Mendelssohn ou un Rossini; mais nous qui l'avons connu, nous pouvons dire qu'il jouissait en Espagne de l'estime de tous les connaisseurs, précisément pour ses qualités de musicien savant et distingué".*<sup>438</sup>

The notable French composer Jules Massenet (1842-1912), however, in a letter sent in October 1878 to Emilio Arrieta, in his official capacity as Director of the National School of Music, honored Eslava's legacy with these words [2]:

*"Je vous fais part, ainsi qu'à vos collègues et aux élèves, de ma profonde douleur pour la perte du grand artiste D. Hilarión Eslava, gloire de l'art musical espagnol, que j'ai connu et beaucoup apprécié. Il n'y a pas long temps, j'ai entendu, avec un singulier plaisir, le Te Deum de ce maître à Saint-Etienne. Je connais ses traités qui révèlent de nouvelles orientations. Les gloires sont immortelles bien que la mort veuille les moissonner".*<sup>439</sup>

---

<sup>438</sup> "In our last issue we reported Eslava's death with a note from our correspondent in Spain, who described him as a mediocre musician. Our correspondent does not go beyond the obvious: Eslava was neither a Beethoven, nor a Mendelssohn, nor a Rossini; but those of us who knew him can say that in Spain he enjoyed the esteem of all connoisseurs, precisely because of his qualities as a learned and distinguished musician." (*Author's translation*)

<sup>439</sup> "I convey to you, as well as to your colleagues and students, my deep sorrow for the loss of the great artist D. Hilarión Eslava, glory of the Spanish musical art, whom I knew and much appreciated. It was not long ago that I heard, with singular pleasure, the *Te Deum* of this maestro at Saint-Étienne. I know his treatises, which reveal new directions. Glories are immortal even if death desires to claim them." (*Author's translation*). The reference to Saint-Étienne could be to the Parisian Basilica of Saint-Étienne-du-Mont or to the town of the same name in the Loire prefecture, Massenet's birthplace.

As an interesting geographical postscript, the music of Hilarión Eslava was also heard assiduously for many years in the American city of San Francisco (California), made known by the Basque pianist, organist and composer Santiago Arrillaga y Ansola (1847-1915). Between 1864 and 1867, Arrillaga had studied piano and composition at the Madrid Conservatory with Manuel Mendizábal and Hilarión Eslava, respectively, subsequently completing his piano studies in Paris. He arrived in California in 1875 from San José, Costa Rica, where he had lived for five years. In San Francisco he was organist of the church of Our Lady of Guadalupe, commonly known as "the Spanish Church", as it was the main religious gathering place for the small Spanish community in the city. For the inauguration of the church on March 21, 1880, Arrillaga conducted Eslava's *Mass in E flat*, it seems, to much acclaim, and it was performed at least twice again, in 1890 and 1892<sup>440</sup>. Among the works by Eslava programmed by Arrillaga at this church was the antiphon *Regina Cæli Lætare* (CPE-617), sung in 1892. Santiago Arrillaga founded San Francisco's Arrillaga Music College in 1911, which remained open until 1950, and was the first of a dynasty of well-known professional musicians in the city [113][675][676].

Finally, in this review of Hilarión Eslava as an artist, one might wonder what opinion the Maestro would have had of his own legacy. Eslava never expressed any regret or disavowal of his artistic, educational, musicological or literary oeuvre. Indeed, he took full advantage of the many opportunities he had to disseminate his work, whether through publication of his treatises and pedagogical materials, or by making his music known through commissions (as was the case with the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile) or in the programming of public concerts and at the Royal Chapel. He often did so with no other reward than the satisfaction of sharing what he genuinely considered to be the best of his creative self.

---

<sup>440</sup> After Arrillaga's death, this work was performed at least once more at San Francisco's Metropolitan Cathedral of Saint Mary of the Assumption, on Easter Sunday, 1918 [674].

Regarding his three operas, Eslava never denied their Italian roots, but he knew how to tailor them to match the tastes of the public of the time (as evidenced by their success on the stage, especially in Cádiz and Sevilla), and he thought of these creations as at least a modest step toward the development of Spanish opera. When in 1845 these works were criticized by an unwary journalist in Burgos, Eslava mounted a fiery and eloquent response<sup>441</sup>. And although Hilarión was later forced by circumstances to set aside his popular lyric creations, they nevertheless remained a source of pride for him, as demonstrated by the fact that what was left of these works at the end of his life was itemized in his will as a worthy patrimony and gifted to his goddaughter Encarnación Cortés in support of her career<sup>442</sup>.

When Sevilla sought to revive its Holy Week traditions in the 1870s by turning to its former Maestro, Eslava cheerfully agreed, generating a public sense of anticipation by lending his own personal prestige, promoting the participation in the performance of his *Gran Miserere* of distinguished opera artists and, when offered and, for as long as he physically could, stepping up to the conductor's podium himself. What Hilarión did not see coming was that with the annual production of the *Miserere* at the Cathedral of Sevilla turning into a great public spectacle inherently linked to the Sevillian opera season, Eslava and his most emblematic composition would become a conspicuous and favorite target for religious zealots and implacable critics, many of them plainly seeking to boost their own careers at his expense.

As for sacred music in general, and implicitly, his own, the best summary Eslava offered of his personal aesthetic and artistic points of view was the *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, published in 1860 [277][278]. Included with the last installment of his *Lira Sacro-Hispana*, Eslava used this short treatise to synthesize his ideology<sup>443</sup>. Though somewhat axiomatic and at times lacking in focus, Hilarión made in this writing a pre-eminent defense of an

---

<sup>441</sup> See Chapter V.

<sup>442</sup> See Chapter X.

<sup>443</sup> For a more in-depth discussion of this topic, see the work of José López-Calo in [36] and [677].

*inclusive* character of religious music, whose concluding remarks deserve to be copied here in full [277]:

"(...) We want the religious expression that will turn [*music*] into music for the temple; and for it we are prepared to admit all artistic resources, all forms, however diverse they may be. We only reject from the church music that expresses nothing, or that conveys what it should not and that is alien to religious sentiment. We are opposed to narrow opinions. We consider erroneous the view of those who want to exclusively adopt the genre of imitation *à la Palestrina*<sup>444</sup> as the *non-plus ultra* of the perfection of this musical form. We also disapprove of the opposite extreme, practiced by many modern maestros, which consists of writing for the church, not only theatrical music, but even of the *buffo* genre<sup>445</sup>. We, who justly appreciate the merit of the masters Mercadante, Rossini, Weber, Mozart and others who, besides their excellent lyric-dramatic works, have composed some religious pieces very worthy of their extraordinary talents, reject others of this same genre and composed by these authors [*for church use*], because they are completely theatrical. We also desire a style in religious music that abstains from the profane reminiscences found in dramatic or popular music. We similarly want those cadence modulations that are heard every day in the theater at the end of the melodic periods to disappear from the temple. In short, we want music of a truly religious character, which does not remind us of profane music in its ideas, its rhythms, or its structure.

Notwithstanding the above, and despite the fact that we admit in church all instruments except percussion, we will attempt to briefly classify the different forms of religious music, in terms of the elements that should be employed in it, evaluating the level of suitability of each one of them.

---

<sup>444</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594), an outstanding Italian composer of the Renaissance, and leading representative of the so-called Roman School of classical polyphony.

<sup>445</sup> A reference to light Italian-style comic opera.



The first form, and the most appropriate for the temple, is the music for voices alone. The effect of a great mass of single voices is so magnificent, sublime and religious, that no other form is comparable to it. None presents with so much sincerity the idea of a people gathered to praise God, to adore Him and to direct their prayers to Him. The natural, pure and expressive voices exhaled by palpitating chests without mixing in the artificial sounds produced by instruments, are of an incomparable worth and importance. We, therefore, believe that a cappella pieces, written with the resources of modern art, without the solos used by the great masters of the 16<sup>th</sup> century that some seem to call for, are preferable to all those that can be written with orchestra accompaniment. We offer as examples of this first form our three motets and the *Libera me* from the first volume of the second series of the present century<sup>446</sup>.

The second form is that of voices accompanied by organ or by wind or woodwind quartet, but there is no doubt that this diminishes the purity of its effect, compared to unaccompanied voices. We suggest as samples of this second form the *Stabat mater* with quartet accompaniment by Nicolás Ledesma, volume two of the first series, 19<sup>th</sup> century; the motet *O salutaris hostia* with organ by Ciriaco Giménez, volume two of the second series; and the *Stabat mater* with figured accompaniment by Antonio Ripa, second series of the 18<sup>th</sup> century.

The third form is that of voices with orchestra accompaniment. This form, while it is the one that lends itself to the richest and greatest variety of effects, because it features the resources of the first and second forms with all their advantages, is also the most exposed to theatrical reminiscences, which should be avoided. We accept this third form with the condition

---

<sup>446</sup> Eslava refers here to his own compositions; specifically, to three of his celebrated a cappella Eucharistic motets (SATB) CPE-369/1-3 and the eight-voice responsory *Libera me Domine* from his *Oficio de Difuntos*, CPE-597. Although this responsory is primarily a choral work, in its later revised and published form, it makes use of violoncellos and double basses supporting the lower voices.

of following the artistic and philosophical principles that are established herein, but furthermore, only if also adhering to the following restrictions: First, instrumental *solos* must be avoided, except in the occasional brief prelude or intermission, secondly, the types of *speaking discourse* in which the orchestra leads the music as a mere accompaniment to the voices, should not be used, except as short fragments when needed to create variety; and thirdly, certain accompaniment styles, often used in theatrical music, should be avoided; or if they are employed, they should be short and only as a momentary resource for variety. These are the principles that were used to write our works with orchestra published in the *Lyra Sacro-Hispana*.

We have stated our opinion regarding the various forms that can be used in the composition of religious music. In recommending them to those who will henceforth devote themselves to cultivate this important segment of the art, we exhort them to engage beforehand in the strictest studies of counterpoint and fugue, both indispensable in order to reach a true mastery in the art of composition; without them they can be melodists and composers of mostly light pieces, perhaps beautiful in their genre, but they will never become true *Maestros de Capilla*.

The publication of the *Lyra Sacro-Hispana* and of this *Memoria*, and the opinions, cautions and advice that we have placed in them, are meant for the sole purpose of promoting the progress of the musical-religious art. May God grant that these works serve the end that we have intended, and that the day will come when the results will prove that our efforts have not been worthless and vain."

Eslava, therefore, made room in church music for voices, organ and instruments, though obviously within certain guidelines and always seeking religiosity and a certain decorum. He stated his preference for music for unaccompanied voices and polyphony, but without the mandate that it exclusively pertain to a certain style or historical time period, not even the music of the Spanish Renaissance that he so loved and helped recover. In this

sense, it is interesting to note that from the 1850s onwards, Eslava's contact with the great Spanish masters of previous centuries evidently aroused in the Maestro the desire to program this music in the liturgical functions of the Royal Chapel, to make it more visible in the publications he directed and to include among his own religious compositions themes and styles that echoed this rich Spanish musical heritage. But that did not keep him from composing "modern" major works, such as his famous *Mass in E flat* (in 1856), his *Misa de Difuntos* (1860), or his *Mass in A* (1867) all three major choral compositions with orchestra intended for ceremonies of greater pomp and solemnity. As has been demonstrated here, Eslava never saw in this apparent dichotomy any vestige of contradiction, nor did his sacred music in his musical maturity experience an inexorable and narrowing "conversion" towards an austere musical style, as others have erroneously suggested [678].

#### The musical tradition in the Church up to the 19<sup>th</sup> century

To understand the transcendental changes that Catholic church music underwent at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and how those changes impacted Hilarión Eslava's legacy, it is important to first review, at least in broad strokes, the origins and historical evolution of sacred music in that religious tradition.

Music has been a constant and prominent element in the rites of the Church since its very foundation. Chant as a liturgical element was inherited from the Jewish tradition, enriched by the contributions of the early churches in the Middle East, Greece, Byzantium and Rome. Over the centuries, however, liturgical music evolved differently in the Church of Rome and in the Christian communities beyond its orbit, as was the case of the numerous Orthodox confessions in Africa, the Near East, and Eastern Europe, formally separated from Rome first in the 5<sup>th</sup> century CE and again further in the 11<sup>th</sup> century.

Plainchant or plainsong (from the Latin *cantus planus*) is the generic name given to a certain style of vocal music developed in the Western Church from the 5<sup>th</sup> century CE onwards, using a monodic format (that is, with a single melodic line and therefore without the use of harmony), subordinated to liturgical texts, mostly in Latin, with free rhythm (generally

without metrical indications) and sung without instrumental accompaniment. Within plainchant, various early regional styles coexisted during the early Middle Ages, including Roman, Gallican or Frankish (in France), Ambrosian (originating in Milan), Beneventan (southern Italy), Celtic (British Isles) and Visigothic or Mozarabic (in Spain). Thanks largely to the dominant influence of the Carolingian kings, a synthesis of Roman and Gallican styles was gradually imposed on the practice of plainchant, becoming between the 9<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries what would eventually be called "Gregorian chant", thus named based on the influence Pope Gregory I (called "the Great", ca. 540-604 CE) purportedly had on its creation, a notion that has since been disproven. Another factor that contributed significantly to the spread and hegemony of Gregorian chant in the Church was the adoption in the 11<sup>th</sup> century of a primitive notation system based on "neumes" (from the Greek πνεῦμα [*pneuma*], symbols used to guide intonation) and musical patterns (initially in the form of a tetragram, or four parallel lines on which the notes were written), predecessors of today's notation system. The adoption of Gregorian chant as the dominant form of plainchant has meant that over time the terms "Gregorian chant" and "plainchant" have been applied indistinctly to denote a specific plainchant variant, though in reality they are not synonymous terms. As will be seen later, the 19<sup>th</sup> century brought yet other ideas and definitions for these terms.

The evolution of church music in the West did not stop with the advent of Gregorian chant. In the 13<sup>th</sup> century, the matter of rhythm in music started to be addressed with the arrival of mensural chant. The introduction in the 9<sup>th</sup> century (though more widely not until the 12<sup>th</sup> century) of the practice of *organum*, a variation of plainchant in which one or more voices were added in a generally improvised manner at fixed intervals to give interest to the music and enhance the text, facilitated the gradual acceptance of polyphonic music in the liturgy. Polyphony can be defined in this context as a musical form in which two or more melodic lines are sung independently, in contrast with monody and with homophony, the latter a form in which a single dominant melodic line is accompanied by consonant or chordal voices. Polyphony as a musical form is as old as humanity, but the

Church viewed it from the beginning with suspicion due to its common use in secular music, often considering it lewd or at least improper for the temple, until its unstoppable breakthrough during the late Middle Ages and later, especially in Italy and Spain, its apotheosis during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries.

Just as Gregorian chant was reaching its highest level of development, the pipe organ made its appearance in churches. The first documented installation of a large, fixed organ in a church dates from 1361 in Germany. The first news about the construction of organs in Spanish cathedrals goes back to the start of the 15<sup>th</sup> century; in the early 17<sup>th</sup> century, the instrument began to adopt its own local, distinct characteristics. At the outset, the most common practice in southern Europe with respect to the organ was its use as a solo instrument or in *alternatim*, instead of its application to the accompaniment of voices. In this style, hymns, psalms, and other prayers were sung by antiphonally alternating solo voices (or choral polyphony) with organ improvisations, instruments, or plainchant singing. It is not surprising, therefore, that polyphonic singing from the Renaissance onwards came to be referred to as "organ singing" in Spain. The golden age of Spanish polyphony, with its greatest names— composers such as Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, and Alonso Lobo — coincided with outstanding master organists, such as Antonio de Cabezón and Francisco Correa de Arauxo (or Araujo), all of whom, as we have already seen, were the object of the assiduous interest of Hilarión Eslava, as a musicologist and composer.

Polyphony also gave rise to the appearance of instrumental music in cathedrals from the 15<sup>th</sup> century onwards, at first in the form of wind instruments played by hired minstrels or by members of the chapels of music. The Spanish *bajón*<sup>447</sup> as an indispensable instrumental reinforcement to the bass voices was added in the middle of the 16<sup>th</sup> century. The transition towards instruments more typical of the Baroque or Classical orchestra did not begin to take place in Spain until the rise of

---

<sup>447</sup> Mentioned previously, this was the Spanish term for the dulcian, an archaic woodwind instrument, precursor to the modern bassoon.

homophonic music, well into the 18<sup>th</sup> century, initially in the form of the Baroque trio (two melodic string instruments and *basso continuo* <sup>448</sup>). The fuller orchestral grouping that appears in many of the compositions "*a grande orchestra*" by Eslava and his contemporaries (string, woodwind and brass, but never percussion) started to be adopted at the end of the 18<sup>th</sup> century, responding to a more modern repertoire and with characteristics not unlike the secular music of the time [679].

Turning for a moment a little further back in history, the crisis caused by the Protestant Reformation at the beginning of the 16<sup>th</sup> century gave rise to one of the most significant events in the history of the Western Church: the Council of Trent (1545-1563). This Council attempted (unsuccessfully) to maintain the unity of the Church and aimed to address such important matters for the Church as Salvation, the Sacraments, priestly celibacy, the authority of sacred texts and apostolic tradition, and the propagation of the Faith. It is not surprising, therefore, that liturgical practices and, in particular, music, were not the object of much profound attention in the sessions of the Council. Only in the third and last phase of the Council (1562-1563) was the subject addressed, but then only in passing, simply declaring the need to "banish from the churches all kinds of music in which, whether in organ playing or chant, anything lewd or impure might be mixed," adding the duty of the choir, "instituted to sing, to praise with hymns and canticles the name of the Lord in a reverent, clear and devout manner" and, more importantly, the following directive<sup>449</sup>:

---

<sup>448</sup> *Basso continuo*, an Italian musical term, is a characteristic feature of Baroque (ca. 1600-1750) homophonic music consisting of a bass line sometimes indicated in the form of a coded cipher used as guidance for one or more instruments playing a continuous harmonic accompaniment whose purpose is to reinforce the main melodic line. In church music, the *basso continuo* function was usually performed by the organ, on occasion with the support of a cello or double bass.

<sup>449</sup> The quotations, drawn from the original Latin and their Spanish translations, and some of the considerations offered here come from Francisco Rodilla's excellent study on the influence of the Council of Trent on the development of Spanish sacred polyphony [680].

"The provincial synod shall prescribe in a precise manner and according to the usefulness and custom of each province everything pertaining to the regimen as well as everything concerning the observance of the divine offices, the proper manner of singing and modulating them, and the rules governing the admission and permanence in the choir; as well as about whatever is necessary concerning the ministers of the church and other matters of this kind."

This instruction thus granted provincial synods the autonomy and the authority to issue rulings concerning the practice of liturgy and music. In Spain, the post-conciliar synods held after 1564 delved only superficially into the subject of music in the church. The most specific instruction was given at the Council of Toledo in 1565 [680]:

"Let the bishops be advised lest, by allowing in choral practices the indistinct conjunction of all kinds of musical voices, the meaning of the words of the psalms and of the other texts to be sung be obscured at the same time by the resulting clamor. Therefore, they will preserve the so-called organ singing so they can understand the words that are said and pay more attention, while singing the divine praises, to the pronunciation than to the curious melodies. They shall also be extremely careful that the music used in praises to God does not imitate the profane tones of the theater, of unchaste love or of war."

What is most significant about this statement is that it is clear that the ecclesiastical authorities did not intend to advise, much less force Spanish Masters of the Chapel to dispense with polyphony ("they will preserve the chant called organ singing..."). Neither the Council of Trent nor the post-conciliar directives altered the already deeply rooted use in Spain of vernacular languages in certain compositions such as Christmas carols, as long as they did not fall into vulgarity or theatricality. And, as for the use of instruments as a complement to the organ, the practice was also maintained in a generalized form, employed on occasion even by Tomás Luis de Victoria himself [680] and by his contemporaries.

The decline of classical polyphony in the 18<sup>th</sup> century and the growing popularity of Italian Baroque music had the effect of bringing secular music closer to the churches. The struggle to maintain a perceived religious and dignified character in church music — a struggle that, as we have seen, preceded already the Council of Trent — became a permanent matter of concern and, for many members of the clergy, nothing short of an obsession. In Spain, a salient example of this was the philippic that the Benedictine friar Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676-1764) launched in one of the best known "Discursos" within his popular *Teatro crítico universal* (1726-1740) against the "*músicas nuevas*" and their use in the churches [681]. In his writing, packed with exaggerations and dominated by subjective partisanship, Feijóo declared himself an ardent supporter of plainchant, only reluctantly admitting polyphony and, with much less enthusiasm, some of the new musical styles, which he globally tarred as "*músicas de tararira*" <sup>450</sup> that were being imposed from Italy. His extreme opinions, however, were shared by many members of the ecclesiastical hierarchy in Spain and abroad.

The next significant religious music milestone was the publication in 1749 by Pope Benedict XIV (1675-1758) of his encyclical <sup>451</sup> *Annus qui hunc* ("The Present Year"). The encyclical begins with a call to keep temples, priestly vestments and objects of worship tidy and clean, as well as to the respectful observance of the canonical hours, and then devotes 12 of its 15 articles to the subject of sacred music. As in previous documents, this encyclical favors the use of plainchant and contains repeated admonitions regarding the incursion of theatrical styles in the temple (going as far as quoting Fr. Feijóo), but, on the other hand, suggests "that the use of polyphonic music or figured chant and musical

---

<sup>450</sup> *Músicas de tararira* = (*Sp., colloq.*) An expression meaning something like "*Tra, la, la* music", the inference here being music good maybe for humming only and devoid of any artistic or religious value.

<sup>451</sup> *Encyclical* is a pastoral document or solemn letter that the Pope addresses to his bishops.



instruments in the ecclesiastical offices be accepted, and only abuse be reprobated" <sup>452</sup>.

On the organ, Benedict XIV speaks of the existing divergences regarding its use, but concludes:

"The harmony of the organ gladdens the gloomy minds of men and impels them to the delight of the heavenly city, urges the reluctant, refreshes the diligent, summons the righteous unto love, (*and*) sinners to repentance."

And about the use of instruments and purely orchestral music in the temple, the encyclical states:

"Concerning the use of permissible instruments in ecclesiastical music, we only caution that these be used exclusively to support the singing of the texts, so that the meaning of the texts may be more and more impressed on the minds of the listeners, and the souls of the faithful may be aroused to contemplate spiritual things and encouraged to love God and divine things more.

(...)

Finally, as regards orchestral music in places where its use is already established, it may be tolerated provided it is solemn and does not, because of its duration, cause boredom or profound discomfort to those who assist in the choir or serve at the altar during Vespers or Mass."

In the mid-18<sup>th</sup> century, the Church leadership therefore continued to recognize that music had evolved and that the musical styles developed since the establishment of Gregorian chant in the Middle Ages were nevertheless firmly rooted in its liturgical tradition, especially in the great temples that could afford to maintain large Chapels of Music, as was the case, in Spain, in places like Sevilla. In the principal metropolitan cathedrals, it was also a matter of prestige, as the episode discussed here earlier regarding the Metropolitan

---

<sup>452</sup> The references cited here to the encyclical come from the official Italian-language transcription of the document, available online at [682], with this author's approximate translation.

Cathedral of Santiago de Chile in the time of Archbishop Valdivieso<sup>453</sup> was to demonstrate a century later. Thus, although sometimes with only a reluctant approval of the Church leaders, many of the most notable composers from the Renaissance to the Romantic era contributed to the creation of a large repertoire of sacred music that found a popular home in worship.

### Sacred music in the century of revolutions

The relative openness manifested in *Annus qui hunc*, however, started to erode as the 19<sup>th</sup> century got underway, leading to increasingly negative appraisals on the state of music in the temples and to gradually more conservative and rigid attitudes toward it. The reasons can be found in a convergence of multiple factors, outlined next.

As could be expected, the "philharmonic furor" unleashed at the beginning of the century by Italian opera and later with the spread of other secular musical forms only aggravated what for many was already an irreversible symptom of decadence in church music. Musicians and critics, most of them unsurprisingly also sharing a politically conservative and traditional Catholic ideology, often pointed anecdotally to an intrusive and alarming presence of profane music, especially of theatrical inspiration, in liturgical functions, blaming the excessive popularity of these genres and the lack of piety and adequate musical training<sup>454</sup>.

Even more widespread were the complaints about the poor aptitude with which music was usually performed in churches, a situation that was attributed to idleness, to the poor economic condition of the Chapels of Music and to the deficient musical training of their constituents. In Spain, this in turn was seen (quite rightly) as a direct product of the disentailment processes, the restrictive provisions of the Concordat of 1851 with respect to the composition of the

---

<sup>453</sup> See Chapter VIII.

<sup>454</sup> See, for example, the essays on the state of religious music by José María Esperanza y Sola cited in [13][683] and by Pedro Herrero y Mata (1812-1882) in [684]. Similar opinions (and even some rather more acerbic ones) were also frequently published in other countries of the Catholic orbit, especially in Italy and France.

Chapels of Music and the lack of an adequate and properly subsidized educational system. The problem was addressed in detail by Eslava and his collaborators in 1855 from the pages of the *Gaceta Musical de Madrid*, but as we have already seen, their recommendations fell on deaf ears<sup>455</sup>. The topic would become a recurring concern aired in the press by noted personalities of the time, such as Francisco de Asís Gil [174], Eduardo Vélaz de Medrano [315], Guillermo Morphy [424] and José Inzenga [685]. Francisco Barbieri also took up the matter in 1889 during the first National Catholic Congress, offering suggestions practically identical to Eslava's earlier proposals that ultimately met with the same official indifference [686].

There also was a commonly held opinion that plainchant — as the 'proper' or, at least, the preeminent form of music in the liturgy of the Church — had fallen into a state of corruption and disuse. Many of the proponents of this thesis in Spain found the roots of this decadence back in the arrival of polyphony in the 15<sup>th</sup> century. Thus, a notion of liturgical music was formed in which plainchant in the 19<sup>th</sup> century was nothing more than an unworthy disfigurement of a pure but nebulously defined "Gregorian chant" that was claimed to have been sung until the Renaissance [687]-[689]. As will be shown next, part of the problem with this romanticized view of Gregorian chant is that this musical form never really had an entirely unique, "official", or even a single well-documented version. Its propagation and learning had followed over the centuries an artisanal pattern tailored to the needs and skills of each cathedral, monastery, abbey, collegiate church, or parish. The deficiencies in musical education mentioned earlier only added to this. It should not come as a surprise, therefore, that, in the opinion of many, plainchant no longer enjoyed in 19<sup>th</sup> century churches the presumed 'splendor' of yesteryear, or that between 1801 and 1891, more than 20 different methods of plainchant were published in Spain alone<sup>456</sup>.

This situation was not just confined to Spain. For example, referring to the performance of plainchant in many French

---

<sup>455</sup> See Chapter IX.

<sup>456</sup> Data based on a simple online search conducted in March 2024 within the general catalog of the Biblioteca Nacional de España.

churches, the composer Hector Berlioz observed in 1862 [690]:

*"(...) toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide. (...) À entendre de telles successions de notes hideuses, et à l'accent menaçant, on se croirait transporté dans un antre de druides préparant un sacrifice humain. C'est affreux, mais je dois encore avouer que tous les morceaux de plain-chant que j'ai entendus étaient ainsi exécutés et avaient à peu près ce caractère."*<sup>457</sup>

As a reaction to this perceived state of decay, the foundations of the so-called Cecilianist movement were laid down in Ratisbon / Regensburg (Bavaria) in the 1840s, first by Karl Proske (1794-1861) and later (from 1868) by Franz-Xaver Witt (1834-1888), Franz-Xaver Haberl (1840-1910) and the publisher Friedrich Pustet (1798-1882). Cecilianism was established with the approval of Pope Pius IX, at first solely within the context of Catholic regeneration in Bavaria. It had as its main objective the restoration of an 'authentically' religious music through the recovery and dissemination of Renaissance polyphonic music in the style of Palestrina and of a Gregorian chant reconstituted but at the same time free of modern affectations. Less well known, on the other hand, is the fact that in Germany, the Cecilianists (so called because of their relationship to the *Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland*, or General Association of the Cecilian Movement in Germany, founded by Witt in honor of St. Cecilia, canonical patron saint of music) also initially promoted the use of woodwind instruments in the accompaniment of voices, in the style of the ancient minstrels, and of traditional hymnody sung in the German vernacular [691].

---

<sup>457</sup> "(...) always sung, or rather bellowed in our churches by bull-like voices, accompanied by a serpentine or ophicleide. (...) Listening to such a succession of hideous notes and the menacing accent, one would believe oneself transported to a den of druids preparing a human sacrifice. It is terrible, but I cannot but admit that all the pieces of plainchant that I have heard have been interpreted in this way and have had practically that character." (*Author's translation*)

Beyond Germany, the Cecilianist movement spread with great intensity in the United States, Ireland and Italy. In Spain, however, Cecilianism hardly took root. However, independently, one of its most significant elements — the recovery of Renaissance and Baroque music — was, as we have already seen, the object of special interest in the *Lira Sacro-Hispana* and soon thereafter, in the *Museo Orgánico Español*, as well as in many of the essays published in the *Gaceta Musical de Madrid*, all of these activities promoted by Hilarión Eslava. It is for this reason that the respected musicologist José López Calo has described Eslava as "the precursor of Cecilianism in Spain" [677]. Thirty years after the first installments of the *Lira*, Felipe Pedrell began to publish his short-lived (1882-1883) *Salterio Sacro-Hispano*, a work clearly imitative of Eslava's both evidently in its title and in the general characteristics of its content <sup>458</sup>, but nevertheless a significant attempt to retake the initiative on this subject. For Pedrell, this work also meant his first recognition as an influential figure within the sacred music reform movement that was beginning to take shape in Spain [286][683].

In parallel to the Cecilianist currents, a so-called "liturgical movement" gradually began to take shape in France, essentially an initiative that aimed to counteract the anti-clericalism and the modern "heresies" developing in the country at the time, seeking a return to the primitive (and therefore supposedly uncorrupted) roots of the Church. In the case of liturgy and, specifically, church music, the initiative centered on Gregorian chant; or more accurately, on a 19<sup>th</sup> century interpretation of Gregorian chant as it was claimed to have been sung in France in the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries. According to this thinking, plainchant had suffered a gradual and severe corruption from the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries onwards, consummated in the 18<sup>th</sup> century, and only a rigorous restoration based on the old medieval (mainly French) codices could save it. Being not much more than a meticulous but subjective reconstruction circumscribed to certain texts more than eight centuries old and inherently

---

<sup>458</sup> And, nevertheless, without its author mentioning or giving any credit to Eslava [692]. Pedrell's *Salterio* was published again with similar brevity in 1904.

lacking in definitive indications, it was difficult to call the result an exclusive expression of “the authentic” Gregorian chant”<sup>459</sup>. Another notable aspect of this movement is that, in contrast to Cecilianism, it did not recognize and, in fact, dismissed polyphonic music and, with even greater zeal, practically all of the sacred music repertoire created thereafter.

The liturgical movement had its most important sources in the French Benedictine abbey of Solesmes and in the figure of its restorer and much-celebrated abbot Prosper Guéranger (1805-1875). Dom Guéranger's thinking on liturgical music was initially embodied in his treatise *Institutions Liturgiques*, first published in 1840 [694]. With Guéranger's impetus and with the subsequent collaboration of Paul Jausions (1834-1870) and André Mocquereau (1849-1930), the also Benedictine monk Joseph Pothier (1835-1923) published in 1883 the first edition of one of the most significant works of this movement, the *Liber Gradualis* [695]. Printed in a medievalist style and with a brief explanatory prologue in Latin, the *Liber Gradualis* offered a compendium of reconstructed Gregorian chant assigned to the various events of the liturgical calendar. This publication was to be followed in the next two decades by others of a similar nature. Meanwhile, the poor political relations between France and the states of the future Germany during the second half of the 19<sup>th</sup> century, exacerbated by the Franco-Prussian War of 1870, meant that reform initiatives in Bavaria and France each progressed with little in common with the other.

In Spain, the liturgical movement benefited from the arrival in 1880 to the medieval Monastery of Santo Domingo de Silos (Burgos) of Benedictine friars from Solesmes, after the

---

<sup>459</sup> In this regard, it is worth reading the French composer Camille Saint-Saëns' essay on religious music in his *École Buissonnière* [693]. With regard to Gregorian chant, while generally approving of the work being done at Solesmes (to be described here shortly), Saint-Saëns noted that “(...) après tant de siècles, nous avons perdu la clef de cet art antique; c'est une langue morte, et il doit à cet état de langue morte un caractère d'arcane que rien ne saurait remplacer” (“(...) after so many centuries, we have lost the key to this ancient art; it is a dead language, and it owes to this state of dead language an arcane character that nothing will be able to replace — *Transl. by the author*).

dispersion of the order in France [696]. The greatest promoter of this liturgical school in Spain was the Augustinian friar Eustoquio de Uriarte Eguiguren (1865-1900), incidentally (and somewhat surprisingly) a fervent admirer of the sacred music compositions of Hilarión Eslava.

This overview of church music during the 19<sup>th</sup> century should not conclude without mentioning the context of social and political upheaval that the Church had to face during those years, a situation that at the beginning of the following century would lead to the adoption of dogmatic and (frankly) rather retrograde attitudes towards the character of the liturgy and its music. For the Catholic Church, the 19<sup>th</sup> century was born with the still recent and bloody memory of the French Revolution and continued with a growing anticlericalism linked to the political forces that in much of Europe were trying to put an end to absolutism, and which also frequently accused the Church of complicity or, at least, of indifference. Added to all this were internal dissensions, nationalism, the development of a proletarian consciousness and revolutionary processes, which were to become especially virulent in 1848. During much of this period, the Church, led by Pope Pius IX<sup>460</sup>, was figuratively and literally under siege in Rome. The temporal power of the Pope vanished with the loss of the Papal States in 1870. In response to the constant state of crisis, Pius IX adopted an increasingly reactionary attitude, as evidenced by his 1864 encyclical "*Quanta cura*" ("With How Much Care"), including its famous "*Syllabus*" or Appendix of Errors<sup>461</sup>, and the dogma, approved at the First

---

<sup>460</sup> Giovanni Maria Mastai-Ferretti, consecrated as Pius IX (1792-1878), was Supreme Pontiff from 1846 until his death, presiding in the (still) longest pontificate in history [697].

<sup>461</sup> The 1864 "*Syllabus*" is a compilation of 80 "principal (doctrinal) errors of our Age", among them — rationalism, the possibility that salvation may be achieved by people of other faiths, Protestantism as an alternative expression of the true Christian faith, socialism, communism and secret societies (whose ideas and institutions are described in the Papal document as "pestilence"), the subordination of ecclesiastical authorities to civil order, the prohibition against the use of force by the Church, the regulation of public education as an exclusive attribution of the State, the non-subordination of civil laws to divine authority, the legitimacy of civil divorce, and the multi-confessional state [698].

Vatican Council, "*Pastor Aeternus*" (1870), which codified papal infallibility. The adoption of a siege mentality among the upper hierarchies of the Church was for many conducive to the belief that, as regards liturgy and especially church music, the Church had abandoned its obligations, and that a drastic reform was absolutely essential.

The pontificate of Pius IX's successor, Leo XIII (1810-1903), between 1878 and 1903, brought a certain amount of openness, with a Pope who had a reputation as an intellectual and a person attuned to the great social issues of his time, but fundamentalism was to forcefully return in 1903 with the new Pontiff, Pius X.

All these tensions were also reflected in Spain at the end of the 19<sup>th</sup> century. The Spanish Church viewed with great concern the advance of liberalism and what it perceived as a growing secular and anticlerical threat. In this regard, one of the most debated topics by thinkers from the Catholic right wing such as Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) was the nature of Catholicism as a fundamental element (or not) of the Spanish identity, a controversy that surfaced with particular intensity during the debates on Article 11 of the Constitution of 1876, which admitted (though with significant restrictions) freedom of worship. From today's perspective, the blatant degree of interference of Pope Pius IX in that debate seems shocking, particularly in its tone. In the midst of the debate, in an open letter to the Cardinal Archbishop Primate of Spain, Juan Ignacio Moreno y Maisanove (1817-1884), the Pope stated<sup>462</sup> :

"(...) said Article, which is to be proposed as a Law of the Kingdom, and which intends to give power and the forceful attributes of public law to the toleration of any non-Catholic cult, whatever the words and form in which it is being proposed, totally violates the rights of truth and of the Catholic religion; it annuls against all justice the Concordat established between the Holy See and the Spanish government [*the Concordat of 1851*] in

---

<sup>462</sup> For an in-depth discussion of the debates surrounding Article 11 of the 1876 Constitution, see the interesting work on this subject by Remedios Sánchez Ferriz in [699]. The quotation provided here comes from that study.



the most noble and precious elements of said Concordat; it makes the State itself responsible for such a grave attack, and leaves the doors open to error, expedites the way to combat the Catholic religion, and can only permit the accumulation of the most disastrous evils to the harm of that illustrious Nation."

Even further, the Disaster of 1898<sup>463</sup> was received by many in the Church as yet one more manifestation of the state of political and social corruption in which Spain was living and of the need for a return to an "authentic" and traditional understanding of the Catholic faith, for which a reform of the liturgy was one of its most immediate and actionable priorities.

#### Renovation or regression? The Papal *Motu Proprio* of 1903

A little more than three months after his elevation to the pontificate, on November 22, 1903, Pius X issued a controversial *Motu Proprio* on the subject of sacred music, known as *Tra le sollecitudini [dell'ufficio pastorale]* ("Among the cares [of the pastoral office]"). This document, addressed to the entire Catholic clergy, contained a series of rigid prescriptions regarding the music used in worship, the stated purpose of which was to bring music back to a "correct norm" [700]. During the more than 60 years that this papal decree remained in force, its effects were not only felt in the music used in the temples and in the composition of new religious works; it also served as a justification for passing judgment in the harshest of terms on much of the sacred music written prior to its promulgation and on its composers, including and especially, in Spain, the sacred music repertoire and the person of Hilarión Eslava.

Giuseppe Melchiorre Sarto, the future Pope Pius X, was born in 1835 in the town of Riese (in Venetian, Rieze), in the then-Kingdom of Lombardy-Venetia, then part of the Austrian Empire. He occupied the Chair of St. Peter's from 1903 until his death in 1914. Following in the footsteps of his eponymous predecessor, Pius X adopted an intense

---

<sup>463</sup> The term used in Spain to refer to the Spanish-American War of 1898, which resulted in the loss of some of Spain's last remaining colonies, in Puerto Rico, the Philippines, Guam, and Cuba.

dogmatism and in his numerous reforms he sought to reinforce papal authority and the promotion of a conservative theology. He fiercely opposed the modernist philosophy, then in vogue, according to which the Holy Scriptures could be subjected to a subjective or temporal interpretation (exegesis), a philosophy that the Pope branded as the "synthesis of all heresies"<sup>464</sup>. Pius X also strengthened Marian worship, reformed Canon Law and some sacramental and liturgical practices, and instituted a new Catechism. He was officially elevated to sainthood by the Catholic Church in 1954.

Giuseppe Sarto showed from an early age a great interest in, and aptitude for music. His particular fondness for plainchant was awakened in his seminary days in Padua in the 1850s. He later came into contact with Cecilianism, whose principles he immediately embraced, but the future Pope's most influential actions in matters pertaining to religious music began with his accession to the cardinalate and his appointment by Leo XIII as Patriarch of Venice in 1893. In 1894, Sarto appointed Master of the *Cappella Marciana*, the Chapel of Music of St. Mark's Basilica in Venice, the prolific sacred music composer Lorenzo Perosi (1872-1956), who had recently studied in Regensburg under Franz-Xaver Haberl. During the year following his appointment, Perosi returned to Germany and also visited Solesmes. Sarto's friendship with Perosi provided the Cardinal with a detailed knowledge of the state of sacred music in other parts of Europe and increased his enthusiasm for the restoration of Gregorian chant. Thanks to Sarto's influence, Perosi became Master of the Sistine Chapel in Rome in 1898.

The most direct antecedents of *Tra le sollecitudini* can be found in the 1884 decree of the Sacred Congregation of

---

<sup>464</sup> He did so first through the decree or *syllabus* "*Lamentabili sane exitu*" ("With truly lamentable results") and the encyclical "*Pascendi dominici gregis*" ("To the office of shepherding the Lord's flock"), both in 1907, followed in 1910 by the *Motu Proprio* "*Sacrorum antistitum*" ("The antithesis of the holy") by which an oath rejecting modernism was required of all members of the clergy. The obligation to take this oath remained in force until 1967, its content being replaced thereafter by a simple Profession of Faith.

Rites <sup>465</sup> *Ordinatio quoad sacram musicam* (roughly, "Establishing order in sacred music"), addressed to certain Italian archdioceses [701], modified (simplified) in 1894, and extended to the entire Italian Episcopate [702], all versions counting with the approval of Pope Leo XIII. Taking advantage of the authority granted by this regulation to the local ecclesiastical authorities, Cardinal Sarto issued a pastoral letter in 1895 imposing a strengthened and more restrictive regulation on the matter and ordering its immediate application in the Patriarchate of Venice [703]. The following table (next page) summarizes the contents of the 1903 *Motu Proprio* and the earlier decrees of 1894 and 1895. Note especially the similarity between Sarto's pastoral letter of 1895 and the papal *Motu Proprio*. The *Motu Proprio* was clearly, with all its features and its defects, the outcome of a long and premeditated process.

---

<sup>465</sup> The Sacred Congregation of Rites, founded in 1588, was a dicastery or section of the Roman Curia with responsibility for liturgical and sainthood matters. In 1969, its functions were broken up between the Congregation for Divine Worship and the Congregation for the Causes of Saints.

Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	Motu proprio " <i>Tra le Sollecitudini</i> "
Author(s)	Sacred Congregation of Rites	Cardinal Sarto, Patriarch of Venice	Pius X, Pontiff
Addressee(s)	Members of the Italian Episcopate	Clergy of the Patriarchate of Venice	The entire Catholic clergy
Date of adoption	July 21, 1894	May 1, 1895	November 22, 1903
Content	Part 1: 12 items; Part 2: 4 instructions	A preamble, 10 provisions and 5 orders	A preamble and 29 instructions
Regulations			
Nature of sacred music	It must be dignified and move the faithful to devotion.	Only music that fully corresponds to the objectives of honoring God, arousing devotion in the faithful and disposing them to receive the fruits of grace with greater readiness is admissible. It must possess <i>holiness, goodness of art</i> and <i>universality</i> . Music should never take precedence over the liturgy.	Only music that fulfills the objectives of honoring God and the sanctification and edification of the faithful is admissible. It should excite devotion in the faithful and dispose them to welcome the fruits of grace with greater readiness. It must possess <i>holiness, goodness of form</i> and <i>universality</i> . Music should never take precedence over the liturgy.

Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	Motu proprio "Tra le Sollecitudini"
<u>Regulations (cont.)</u>			
Gregorian chant	The true chant of the Church, the only one adopted in the approved liturgical books. To be used by default	The true chant of the Church, the only one adopted in the approved liturgical books. It is to be used by default. This is the only style admitted in the singing of Vespers.	In its restored form, it constitutes the true chant of the Church. "A religious composition will be the more sacred and liturgical the more it approaches in its style, inspiration and flavor to the Gregorian melody, and will be the less worthy of the temple the more it departs from this sovereign model." It should be used by default. The faithful should be encouraged to participate in Gregorian chant.
Polyphony	The polyphony of "Palestrina and his good imitators" is allowed; chromaticism in polyphonic music is allowed to a limited extent.	Only the classical polyphony of the Roman School, developed from the 16th century onwards by Palestrina and his successors, is allowed.	Only the classical polyphony of the Roman School developed from the 16 <sup>th</sup> century onwards by Palestrina and his successors is allowed. At major solemnities, the use of musical counterpoint in the singing of the Psalms is permitted. "Concert Psalms" are forbidden, but psalms with solo music may be exceptionally permitted, provided that they retain the form of the psalmody.

Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	Motu proprio " <i>Tra le Sollecitudini</i> "
<u>Regulations (cont.)</u>			
"Modern music"	Not mentioned	Generally forbidden, leaving open the possibility that in the future a hypothetical music of "perfect religious style" may be developed and may therefore be deemed acceptable	Other more modern musical compositions which, "by their goodness, seriousness and gravity are in no way unworthy of religious solemnities" may be acceptable, provided that they are not of a secular character or suggest theatrical reminiscences, and are not composed in a form that imitates the style of secular compositions.
Music of a secular nature	Prohibited, especially those inspired by theatrical motifs, variations and reminiscences.	Prohibited, under canonical penalties	Prohibited, especially those inspired by theatrical motifs, variations and reminiscences.
Use of the organ	In figurative music: A linked, harmonic and austere style, without drowning the song, maintaining a sacred spirit. Improvisations that lack the musical art or the spirit of devotion are forbidden.	The organ must support, and never oppress the singing.	The organ should support, and never oppress the singing. It must be used within the usual practice of the instrument. Long preludes before the chant or its interruption with interludes are not allowed.

Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Regulations (cont.)</u>			
Use of instruments	Not mentioned, but not specifically prohibited.	Only bow instruments are permitted and only with permission from the competent Ecclesiastical Authority and in accordance with the prescriptions of the <i>Cæremoniale Episcoporum</i> of 1886. Piano and loud (generally brass) instruments (e.g., trombones) and percussion instruments are forbidden. Bands are forbidden except in processions held outdoors and always with a repertoire that is appropriate.	Only instruments licensed by the competent ecclesiastical authority and in accordance with the prescriptions of the <i>Cæremoniale Episcoporum</i> of 1886 are permitted. Piano and loud (generally meaning brass) instruments (e.g., trombones) and percussion instruments are forbidden. Bands are forbidden except in processions held outdoors and always with a repertoire that is appropriate.
Language in the chanting of sacred texts	The language of the rite (generally understood to be Latin).	The language of the rite (generally understood to be Latin).	The language of the rite (generally understood to be Latin).
Use of vernacular languages	Allowed only in certain pious and previously approved compositions.	Not mentioned	Singing in vernacular languages during liturgical solemnities is forbidden.

Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
<u>Regulations (cont.)</u>			
Songs and texts in general	Omission, excessive repetition and subdivision of linked verses are prohibited.		Omission, excessive repetition and subdivision of linked verses are prohibited. The texts must be intelligible to the faithful. The chant should be choral, with a minimum presence of solos, and these should always be linked to the choral part.
Character and appearance of singers	Not mentioned	Only men of known piety and good conduct. They must wear appropriate clothing and not be excessively visible to the public. Women are not allowed to participate in the choir.	Only men of known piety and good conduct. They must wear appropriate clothing and not be excessively visible to the public. Women are not allowed to participate in the choir.
Implementation considerations			
Meetings and congresses	Only with the consent of the competent ecclesiastical authority.	Not mentioned	Not mentioned
Discussions on sacred music	Prohibited when concerning these Regulations; permitted on other sacred music subjects. Publications require an <i>imprimatur</i> from the competent Ecclesiastical Authority.	Not mentioned	Not mentioned, but by their nature (papal <i>Motu Proprio</i> ), these instructions are fundamentally not debatable.



Title	Regulations for religious music	Pastoral letter on sacred music	<i>Motu proprio Tra le Sollecitudini</i>
Implementation considerations (cont.)			
Music training	Clerics are obliged to learn plainchant and figured chant. Other musical disciplines are optional and should not interfere with basic religious duties.	Only organists duly registered and approved by the Patriarchate, and with a repertoire approved by the Patriarchal Commission, are allowed.	Gregorian chant should be cultivated in seminaries and ecclesiastical institutes. The creation of <i>Scholæ Cantorum</i> for the performance of polyphony and good liturgical music should also be promoted, as well as the knowledge of sacred music in the educational formation of the clergy.
Compliance	Authorities should maintain prudent vigilance and punish abuses accordingly.	A Patriarchal Commission is created for the vigilance of these dispositions. The obligation is imposed on all the clergy to watch against abuses and to punish them accordingly. From 3 months after the publication of the Decree, no music may be played at Mass, Vespers or Blessings that has not been previously approved by the Patriarchal Commission.	Bishops are to appoint special commissions made up of personnel competent in sacred music to oversee compliance with these precepts and to maintain the quality of the singers and of the performance of the music. The members of the clergy in general are asked to implement "with the greatest zeal" these reforms.
Bibliography	[701]	[702]	[699]

The *Motu Proprio* of Pius X was the first time in almost a millennium, since the consolidation of Gregorian chant between the 9<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries, that the Church felt the need to impose fundamental restrictions on the music used in worship, something it had not done in the late Middle Ages or even in the difficult years of the Protestant Reformation and the Council of Trent. In this new aesthetic-religious order, the gaze was most definitely directed backwards.

The new regulation was intended to combat alleged abuses, but it also implicitly declared that a very rich artistic heritage, including works that today are considered essential in the sacred repertoire, were thenceforth banished from the temples; from the sacred polyphony of the *Vespers* (*Vespro della Beata Vergine*) by Claudio Monteverdi (1567-1643), to almost all the great religious works of Johann Sebastian Bach (1685-1750) and Franz Joseph Haydn (1732-1809), the Masses and the *Requiem* of Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), the *Missa solemnis* by Ludwig van Beethoven (1770-1827), and most of the sacred works of Franz Schubert (1797-1828), as well as all the religious music in the vernacular, whose tradition was deeply rooted in countries such as Germany and Spain.

Gregorian chant (reconstituted) was elevated by virtue of the *Motu Proprio* to the "true" and "sovereign" chant of the Church, but without at first making it very clear to which version of its various reconstructions the new papal norm referred to. This issue had already by 1903 been giving rise to a state of open dialectic warfare between the German Cecilianists, led by Haberl and the publisher Pustet (previously favored by Pope Leo XIII) and, on the opposite side, the followers of the French liturgical movement of Solesmes, represented by Pothier and Mocquereau. The fundamental dispute was settled in 1903 in favor of Solesmes, but the matter was not entirely resolved then, due to subsequent disagreements between Pothier and Mocquereau. The mandatory use of Gregorian chant according to the guidelines established by the school of Solesmes was in the end formalized with the publication by Dom Pothier of the prescriptive *Editio Vaticana* of the *Graduale Sacrosantæ Romanæ Ecclesiæ* in 1908 and of the

*Antiphonale Sacrosantæ Romanæ Ecclesiæ* in 1912 [704]-[707].

Polyphonic music, meanwhile, a subject that the monks of Solesmes had not addressed at all, remained in a nebulous limbo, but the references made in the *Motu Proprio* to the Roman School and to Giovanni da Palestrina meant that it was to be allowed, limited, however, to its more classical form, avoiding an ostensible participation of instruments, especially those that could be classified as "loud" (meaning mainly brass), whose use was strictly forbidden in worship. The organ was relegated to no more than discreetly and dourly accompanying the chant.

Despite the well-intentioned wishes of Pius X to make sacred music *universal* and to encourage the faithful to participate in the singing of Gregorian chant, the reality was that liturgical music became in practice even more inaccessible and remote for the participants in divine worship, who were nonetheless expected to assume an attitude of passive admiration for what they were hearing in the temple — sung, of course, in Latin only by properly attired men of unimpeachable talent, piety and good conduct preferably shrouded behind discreet lattices or in the background, in choir lofts. The belief by the Church hierarchy was that this would lead congregants ineffably towards mystical devotion. And as for the *Scholæ Cantorum*, promoted by the *Motu Proprio* for the teaching and dissemination of Gregorian chant and polyphony, these for the most part became over time elite associations tied to or sponsored by certain ecclesiastical centers, seminaries and universities, treated as sublime objects of earthly pride and prestige by their patrons and directors.

Finally in this overall commentary, with regard to musical creation after the *Motu Proprio*, the decree had the effect of stifling any substantial progress. In fact, the new musical repertoire for the Catholic liturgy of the *Motu Proprio* in the first half of the 20<sup>th</sup> century may be described today on the whole as meager, lacking in originality, imitative and dominated by an archaizing and gray style. The very few relevant composers in the Catholic tradition of this period still remembered today, composers such as Olivier Messiaen

(1908-1992), often worked well outside the bounds of the Papal decree.

The unsurprising general tepidity (putting it mildly) with which the decree of Pius X was received in large sectors of the Church meant that it had to be shored up in 1928 by another conservative pontiff, Pius XI (1857-1939), through the apostolic constitution (pontifical norm with the weight of law) *Divini cultus sanctitatem* ("The Sanctity of Divine Worship"). Notwithstanding the efforts in this direction, several of the most untenable precepts of the *Motu Proprio* inevitably began to crumble during the pontificate of his successor, Pius XII, first with the encyclical *Mediator Dei et hominum* ("The Mediator between God and Man") (1947), which re-authorized singing in the vernacular and, to a limited extent, "modern chants", and again in 1955 with the encyclical *Musicae Sacrae disciplina* ("The Discipline of Sacred Music"). The most definitive changes, however, would come with Pope Paul VI (1897-1978) and, in 1963, ushered in by the Second Vatican Council, through the sacred constitution *Sacrosanctum Concilium* ("Sacred Council"), whose fundamental provisions regarding music in worship are still largely in force today<sup>466</sup>. In that regard, the following words of Pius XII in Article 61 of *Mediator Dei*, though referring to the liturgy in general, take on a particularly clear significance when applied specifically to the subset of sacred music [709]:

"The liturgy of the early ages is most certainly worthy of all veneration. But ancient usage must not be esteemed more suitable and proper, either in its own right or in its significance for later times and new situations, on the simple grounds that it carries the savor and aroma of antiquity. The more recent liturgical rites likewise deserve reverence and respect. They, too, owe their inspiration to the Holy Spirit, who assists the Church in every age even to the consummation of the world. They are equally the resources used by the

---

<sup>466</sup> The chirograph (informal letter) published in 2003 by Pope John Paul II on the occasion of the centenary of *Tra le Sollecitudini* [708] provides an eloquent summary of the evolution during the 20<sup>th</sup> century of official thinking (though by no means free of internal dissension) in the Catholic Church with regard to religious music.

majestic Spouse of Jesus Christ to promote and procure the sanctity of man.”

In Spain, the arrival in Santo Domingo de Silos in 1880 of the monks of Solesmes and the regulatory activity initiated in 1884 in Rome by the Sacred Congregation of Rites quickly led to a growing interest in Cecilianism and in the French liturgical movement, an interest that was reflected in speeches given at several of the Spanish National Catholic Congresses held between 1889 and 1902 and in the significant milestone that was the International Congress of Sacred Music held in Bilbao in 1896 [710]. José María de Cos y Macho (1838-1919), Archbishop of Madrid-Alcalá between 1892 and 1902 and founder of the *Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa en España*<sup>467</sup>, along with Felipe Pedrell and Eustoquio de Uriarte, were the principal instigators [711]. An important aspect of this movement in Spain in the years immediately preceding the *Motu Proprio* was its generally tolerant stance permitting a certain coexistence between the ancient musical traditions that were being revived and contemporary sacred music. Uriarte [687] commented in this regard:

“It was said at the time<sup>468</sup> that those who believe that plainchant should be the exclusive music of the temple judge with excessively narrow criteria. Let the conditions to which the religious genre should be subjected be set in good time; let rigor be exercised in all this, which will never be considered too much; but let not those who want to pray and bless God in their own language be ever denied entry to the sanctuary. ”

Similarly conciliatory opinions were also expressed in his writings at that time by Uriarte's distinguished colleague and contemporary, the cleric Federico Olmeda San José (1865-1909) [712]. Hilarión Eslava would have been in full agreement.

---

<sup>467</sup> “Isidorian Association for the Reformation of Religious Music in Spain”, named after (Saint) Isidore of Sevilla (ca. 560-636 CE), theologian, scholar, and early archbishop of Sevilla.

<sup>468</sup> A reference to the Spanish National Catholic Congress of Madrid in 1889, where Uriarte originally spoke these words.

However, tolerance quickly dissipated with the death of Uriarte in 1900 and the promulgation in 1903 of the prescriptive Papal *Motu Proprio*. Also contributing to this general change of attitude was the growing prominence of certain personalities, most of whom held similarly strong (though not always entirely coincident) opinions on the subject of religious music and a rather limited inclination to benevolence — individuals such as Luis Villalba Muñoz (1872-1921) and Felipe Pedrell, as well as friends, disciples, and acolytes such as Vicente Ripollés Pérez (1867-1943), Rafael Mitjana y Gordón (1869-1921) and, especially, Nemesio Otaño y Eguino (1880-1956). As will be seen later, Eslava became for them an object of particular scorn and a ready and frequent target for their condescending tirades.

The Spanish ecclesiastical hierarchy responded with relative celerity to the Papal decree, promptly issuing guidelines, pastoral letters and explanatory circulars. The ecclesiastical province of Valladolid was the first to issue a detailed plan of action, a task entrusted by its new archbishop, José María de Cos, to the young Jesuit Nemesio Otaño (at that time studying in Valladolid to become a teacher) and to the Master of the Chapel of the Cathedral of Valladolid, Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916). The resulting *Reglamento*<sup>469</sup>, much praised in conservative ecclesiastical circles inside and outside Spain at the time of its publication, offered a more specific interpretation of the papal *Motu Proprio*, set the guidelines for the preparation and selection of musicians in churches and created Commissions of Sacred Music in each of the dioceses of the province, intending to—

"(...) *ensor* and *rate* all the musical works that are to be performed in the future in the religious acts of this archdiocese: *ensure* that the compositions are adapted to the best skills and faculties of the performers: *see* that the performance does not detract from the sanctity of the house of God and the sacred mysteries: finally *monitor* compliance with the ecclesiastical dispositions, with the precise observance of the legal Code of His Holiness Pius X on sacred music and with all the

---

<sup>469</sup> Abbreviated rendition used here of the full document title, *Edicto y reglamentos sobre Música Sagrada promulgados por los Rmos. Prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid*, published in 1905 [713].

prescriptions comprised within the present Regulations." <sup>470</sup>

According to the *Reglamento*, the Commissions could classify the works evaluated as *approved* (thus becoming the only ones that could be performed without restrictions during liturgical functions), *tolerated* (those whose use was permitted under certain strict conditions, though only for a limited period of time), or *prohibited* (all others). Buoyed by the initial success of his Valladolid initiative and by the power and personal visibility that this work afforded him<sup>471</sup>, Otaño sought to extend the *Regulations* to the rest of the country. Primarily to this end, he organized the First National Congress of Sacred Music in Valladolid in 1907, but despite his efforts, he was unable to obtain the necessary consensus among the attending clergy. The Valladolid Congress was nonetheless well received, serving as a model for subsequent congresses in Sevilla (1908), Barcelona (1912), Vitoria (1928) and Madrid (1954)<sup>472</sup>. In the first three and most significant of these national symposia, Gregorian chant was consolidated in its Solesmes reconstruction, the journal *Música Sacro-Hispana* directed by Otaño<sup>473</sup> was promoted as the official mouthpiece of the movement, and the *Asociación Cecilianista Española* was created. This association, established in 1912 at the initiative of Otaño and initially presided by Ripollés,

---

<sup>470</sup> The italicized words are as printed in the original document.

<sup>471</sup> Otaño seems to have applied himself with enthusiasm to his work as a censor. In a postcard dated December 1905 addressed to his mentor and friend Felipe Pedrell, Otaño remarked: "(...) We are working here very dilligently on the reform and with real severity. The censorship, as you can imagine, with Goicoechea and myself at the helm, does not let anything slip through the cracks (...) We have no small task ahead of us in censoring works. But, Lord, there are some heartless men..." [714]; comments also quoted in [715].

<sup>472</sup> For an in-depth treatment of the National Congresses of Sacred Music and their impact see, for example, [715]-[718].

<sup>473</sup> This periodical was born as a continuation of the bulletin that was first issued as the official communication and propaganda organ of the Valladolid Congress and was published between 1907 and 1923. It served as the leading medium for publicizing the Congresses held in Sevilla and Barcelona, and as a frequent pulpit for the most intemperate voices of the *Motu Proprio*, especially that of its editor-in-chief.

Pedrell, and the Cecilianist Julio Valdés Goicoechea (1877-1958), viewed as its main objective a control of the totality of the sacred music published in Spain, rating it against its own subjective interpretation of the prescriptions of the *Motu Proprio* — the very same goal that Otaño had failed to bring about five years earlier in Valladolid. To do this, a corps of 21 censors was created, with its members selected at the national level. Only in its first year, the *Asociación Cecilianista Española* rated a full third of the 236 religious works submitted by Spanish publishing houses as "*prohibited*". Fortunately for religious music, this organization ceased to exist in the early 1920s, due to diminished enthusiasm and a dearth of financial means [715].

The censorial zeal that dominated the introduction of the *Motu Proprio* in Spain gave rise to great paradoxes, such as the banishment from Spanish Catholic temples of practically all of Johann Sebastian Bach's religious music, not only because it largely contravened Papal regulations, but also because of the composer's Lutheran faith, despite his having composed numerous works suitable, or dedicated for Catholic worship, such as his magnificent *Mass in B minor*, BWV 232 <sup>474</sup>. At the Barcelona Congress of 1912, the local organist Vicente Gibert (Vicenç Maria de Gibert i Serra, 1879-1939) launched an impassioned defense of Bach's organ and choral music, with the enthusiastic support of Lluís Millet i Pagès (1867-1941), founder of the *Orfeó Català* and notable promoter in Spain of the music of the great master from Eisenach. It was of little use. Answering indirectly to Gibert's presentation, Otaño and Pedrell did not hesitate in their respective speeches to belittle Bach's legacy, incongruously comparing it against Richard Wagner's, "the totality of whose work" (Wagner's, that is), Pedrell exclaimed in an astonishing assertion, "has no other artistic source than a polyphonic

---

<sup>474</sup> This grandiose work, a *Missa tota* in Latin of almost two hours in duration composed by Bach between 1733 and 1749, would have been a composition absolutely anathematized according to the guidelines of the *Motu Proprio*, among other reasons for its *fugato* genre, its use of instruments, some of them "loud" (natural trumpets) and percussion (timpani), and even a harpsichord, as well as the interposition of instrumental and vocal solos.



unfolding of Gregorian chant" <sup>475</sup>. Gibert, Millet and many others would have to wait until the Vitoria Congress of 1928 to see a reference to J.S. Bach "as a model for the study of organ style and technical basis" included in the proceedings of a Congress, but even then, without any mention of his choral music repertoire [719][720].

The implementation of the Papal and synodal directives in Spain became over time a slow and uneven process. It had a greater effect in the cathedrals of the current Community of Castilla-León and in major cities such as Bilbao, Barcelona, Valencia and Palma de Mallorca. Beyond the large cathedrals or cities with an established choral tradition, however, many of the guidelines were in practice diluted or ignored altogether. The reasons are easy to understand: The lack of clergy and musicians sufficiently trained in Gregorian chant (let alone Renaissance-style polyphony), the threat of disappearance of deeply rooted popular traditions, such as Masses with traditional instruments or singing in the vernacular on certain festivities like Christmas, and, finally, the loss of income for a large number of musicians in need of the earnings that their participation in worship provided them — invariably meager incomes but at least money on which they could almost always count [711][721].

---

<sup>475</sup> Although some of his operas possess an undeniable and significant spiritual symbolism, Richard Wagner did not compose *any* sacred works worthy of consideration, nor did he ever declare himself to be a believer, let alone Catholic, nor can his musical style be considered in the least as being "polyphonic" in the sense of classical polyphony. It is surprising, therefore, to witness the admiration that some of the most fanatical defenders of the Catholic orthodoxy of the *Motu Proprio* openly professed for this composer and, moreover, that they did not hesitate to often bring his name up as a musical and philosophical model to be emulated in the context of the Papal decree. And it was not for lack of knowledge: Famous (and controversial) already during his lifetime, Wagner had died in 1883, and in 1912 there were numerous biographies written about him: at least two of them already by then published commercially in Spain.

The first volleys are fired: Luis Villalba, Felipe Pedrell and Nemesio Otaño

The oblivion and the sometimes-negative perception in which the figure of Hilarión Eslava is mired today may be attributed to a number of factors, but none reaches in terms of intensity or degree of malice, the persistent attempts during the first half of the 20<sup>th</sup> century to disparage or even destroy the image and the relevance of Eslava's legacy. In fact, it would not be an exaggeration to say that few Spanish cultural personalities in recent history have been the target of denigratory campaigns as blatant, jarring and protracted as Eslava's memory suffered from 1903 onwards, over a quarter of a century after his death. These efforts focused mainly on his religious music production under the opportune ideological protection of the *Motu Proprio*, but did not leave out other aspects of his work when that served a purpose. For the protagonists of this ruthless crusade, Eslava symbolized all the perceived evils that had afflicted Spanish music in the previous two centuries, and his detractors therefore considered it imperative to uproot this musical heritage and banish it to permanent obscurity. In this iconoclastic zeal, idiosyncrasies and manifest personal ambitions undoubtedly played a major role too [723].

Until the issuance of the *Motu Proprio*, even in the less favorable reviews, Eslava's person and work had generally been treated in Spain with respect and even with a certain reverence, especially by the generation that had been musically raised during the Maestro's lifetime. For example, in 1881, in the previously cited memoir on Spanish opera by Antonio Peña y Goñi [22], its author had no qualms in criticizing Eslava's operatic forays, but in the same essay he compellingly portrayed the Maestro's overall legacy in highly laudatory terms, and, on a personal level, he referred to Hilarión with obvious and sincere affection. The same Felipe Pedrell who was to attack Eslava so fiercely only a few years later, in his 1897 *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles* [489], dedicated no less than eight flattering pages to the Maestro, copied from the writings of José María Esperanza y Sola and Xavier van Elewyck, inserting only a few mordant judgments in his own preface to this publication.

With the arrival of the new century, however, attitudes changed. One of the first salvoes aimed at Eslava came in 1906 from the pen of the Augustinian friar and one of the most vocal Spanish propagandists of the *Motu Proprio*, Luis Villalba<sup>476</sup>, in the form of a rambling essay supposedly on the subject of the operatic genre in Spain, but in reality a disjointed attack on the near-totality of 19<sup>th</sup> century Spanish music. In the essay, Eslava stood indicted and convicted, according to Villalba, of being nothing more than a mere slave of the "*Italian romanza*". In this piece, published over multiple issues of the journal of the Augustinian Fathers of El Escorial, *La Ciudad de Dios* (a magazine Villalba himself directed), there were no survivors; neither Arrieta, nor Barbieri, nor Gaztambide, nor many others, named or not, were spared, but Eslava received from Villalba's hands a particularly drawn out and scathing treatment. Villalba, it seems, was unaware of the existence of Eslava's three operas, but in his writing, he appeared obsessed by what he deemed a leading example of this composer's "servile Italianism": a work he classified as a "romance" with the misspelled title [*sic*] "*La inocente tortorella*"<sup>477</sup>, which he judged thus [724]:

"(...) undoubtedly the fruit of his youth and a slavish copy of the melodies that Italian composers served in abundance in operas or ballroom romances, a little song

---

<sup>476</sup> Luis Villalba Muñoz was born in Valladolid in 1872 and entered the Augustinian order in 1889. He studied piano with José Tragó y Arana (1857-1934) and composition with Felipe Pedrell. Villalba obtained a doctorate in Philosophy and Humanities at Madrid's Central University and was Master of the Chapel at the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial between 1898 and 1916. Like so many others among his prominent contemporaries, a rather more contentious than brilliant Villalba was an editor, essayist, historian, critic, composer and musicologist of some influence in his time. He died in Madrid in 1921.

<sup>477</sup> There is indeed a *canzoneta* for soprano in the second act of Eslava's opera *La tregua di Ptolemaide* with the title "*Innocente tortorella*" (*It.*, "Innocent dove", CPE-130/12) of which only a reduction for voice and piano has survived, as a score barely two pages long, being possibly a small musical nod by Eslava to George Frideric Händel, or to Vincenzo Bellini in his opera *La sonnambula*. Even if Villalba had somehow gotten hold of this piece, it would have been difficult (and patently unfair) for him to form from it an opinion on Eslava's entire lyric output, a repertoire of which Villalba evidently knew next to nothing.

that in its flourishes, ornaments and fermatas is missing none, by far, of the worst tastes of other past compositions and does not belie its artistic origin".

Villalba continued his attack by mentioning some of Eslava's other published works, concluding with a devastating critique of his two *Paráfrasis de las Cantigas de Alfonso X*, in which he also questioned the composer's basic knowledge of music [724]:

"(...) Eslava lived at a time when the aesthetic meaning of Gregorian tonality was not understood, and, as a musician of his time, he destroyed the tonality of the Cantigas by altering it. He also paraphrases the melody with very little artistic sense, embellishing it with crass flourishes, with morsels of vulgar flavor, trivial and tawdry to excess."

In 1908, Felipe Pedrell was officially invited by the provincial government (in Catalan, *Diputació*) of Barcelona to serve as editor of a luxury edition of a catalogue of the institution's musical archives. In this *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Pedrell allowed himself to insert personal annotations, including merciless and unseemly comments on Eslava as a researcher and musicologist<sup>478</sup>, contributing to an intense campaign of defamation against his predecessor that were not long afterwards copied and amplified by some of Pedrell's closest devotees, especially Nemesio Otaño and Vicente Ripollés. As has already been mentioned, the motivation for this attitude may be found in part in the notion of Eslava as an emblematic figure of 19<sup>th</sup> century Spanish music, with the added backdrop of the *Motu Proprio*. More notably, however, in the specific case of Pedrell, this behavior also followed a pattern of generalized abuse and contempt with which he treated individuals who might in any way compete with an image that he and his followers were studiously cultivating of the person they considered the original first and foremost eminence in Spanish musicology and opera: Pedrell himself. Thus, Hilarión Eslava was not their only target; so were, among

---

<sup>478</sup> Some of these comments were cited in Chapter IX.

others, Tomás Bretón<sup>479</sup>, Antonio Peña y Goñi<sup>480</sup>, Guillermo Morphy<sup>481</sup>, as well as colleagues, disciples and publishers, and even an "uneducated public", all of whom found themselves at one time or another in the crosshairs of Pedrell's scathing rhetorical shotgun. As the author of a recent study on Pedrell's work [729] recognized with understated diplomacy,

“(…) *la modèstia no fou mai precisament una de les virtuts que va distingir especialment el Mestre.*”<sup>482</sup>

Less diplomatic and rather more direct was Pedrell's contemporary (and, as we have already seen, similarly caustic

---

<sup>479</sup> Tomás Bretón was at that time, along with Ruperto Chapí, the most successful composer in the lyric genre in Spain and a figure of greatest prominence in the perennial debate over the nebulous and controversial concept of Spanish opera, a role that Pedrell had been disputing Bretón since 1889 with puerile and uncontained rage. Indeed, Pedrell's acerbic reviews after the premiere of Bretón's Catalan-themed opera *Garín* in 1891 led to Pedrell's forced resignation as music chronicler of the *Diario de Barcelona* [725].

<sup>480</sup> Pedrell's tendency to self-promotion at the expense of others gave rise to a bitter controversy in 1895 with Peña y Goñi reflected in a memorable article by Peña published in the Madrid newspaper *La Época* with the title "*Cuatro soldados y un cabo*" ("Four soldiers and a corporal") [726][727].

<sup>481</sup> Pedrell's equally intense polemic with Morphy had to do with the appropriation and criticism by Pedrell and his staunch disciple Rafael Mitjana of Morphy's research on the Spanish *vihuela* (an archaic plucked string instrument, similar to the guitar) in 16<sup>th</sup> century Spain. Morphy had sought from the beginning of his research efforts a collaboration with Pedrell, which Pedrell turned down, despite the recommendation of his friend Barbieri, suggested privately in January of 1893 [274]. The growing animosity between Morphy and Pedrell led to an unpleasant personal encounter in 1895, described by Pedrell in one of his memoirs with his usual insolence [726]. After Morphy's death, and on the occasion of the posthumous 1902 edition of his treatise *Les Luthistes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle* [728], Mitjana and Pedrell both published articles in the musical press discrediting Morphy's work, damaging the dead author's reputation as a musicologist, a damage that would last, as in the case of Eslava, for many decades. For a more detailed account of this episode, see Chapter XVI in Beatriz García Álvarez de la Villa's biography of Guillermo Morphy [664].

<sup>482</sup> "Modesty never was precisely one of the virtues that especially distinguished the Maestro [Pedrell]." (Author's translation from Catalan).

critic) Luis Villalba. In 1922, in his posthumous biography of Pedrell, Villalba, true to his character, described the elderly Catalan maestro in terms that alternated insincere praise with blistering personal attacks, including a recurrent accusation of plagiarism [730]:

"(...) there appears in these books<sup>483</sup> a belligerent and quarrelsome aggressiveness from which Pedrell has not been able to separate himself in any challenging investigative task, a scornful and contemptuous acrimony that can and does force him to treat haughtily and without consideration those who, before him or at the same time as him, have dealt with any given matter, and to become entangled in acerbic quarrels that muddle the issue and from which he often does not know how to gracefully extricate himself, nor with a clarification of the truth beyond those whom he scratches, which together with his way of ascribing as his own others' research and first-hand accounts sometimes devalues his work. Since then, in fact, Pedrell discovers an aggressive and quarrelsome mania, with a certain scornful and sharp arrogance and, in addition, the consequently vulgar language and his weakness in implying a first-hand erudition or original research, become conditions that do not really add value to the work, but rather muddle the exposition and render useless the objective and personal merits of the same."

Adding to these tendencies (whether exaggerated or not), an extensive hagiography around Pedrell created after his death has endeavored to consistently undervalue or ignore practically all accomplishments in favor of national opera and the development of musicology that took place in 19<sup>th</sup> century Spain prior to him, thus reinforcing the myth of a revolutionary and uniquely visionary Felipe Pedrell. By way of illustration, in 1941, the Spanish musicologist and disciple of Pedrell, Higinio Anglés (Higini Anglès i Pàmies, 1888-1969) unabashedly and without the least nuance affirmed that

---

<sup>483</sup> Villalba seems to be referring here to the aforementioned *Diccionario biográfico y bibliográfico* by Pedrell, which, like several other publications by this author prior to the turn of the century, was a commercial failure and a source of personal humiliation. The *Dictionary*, organized alphabetically and sold in installments, never went beyond the letter 'G'.

"what Spain owes to the maestro Pedrell" can be synthesized in the following axioms: Pedrell was (a) the creator of modern Spanish musicology; (b) the editor of the masterpieces of Spanish classical music; (c) the rediscoverer of Spanish popular song; and (d) the precursor of Spanish national opera<sup>484</sup>. None of these categorical statements, neither today nor even during Pedrell's lifetime, can be objectively judged to be true. With equal zeal, the persistent and arbitrary characterization of Eslava's legacy in pejorative terms continued into the second half of the 20<sup>th</sup> century<sup>485</sup>.

Before proceeding with the details of this story, it is worth dwelling on the figure of another of its most notorious protagonists: the Jesuit Nemesio Otaño, for whom Eslava and, above all, his Sevillian *Miserere* were to become a personal obsession that would span over 40 years of his life<sup>486</sup>.

---

<sup>484</sup> Quote adapted from a paper by Juan José Carreras on Pedrell's legacy in [731] and, specifically, his reference to the catalog prepared by Higinio Anglés for the historical exhibition held May 18-June 25, 1941 in commemoration of the first centenary of the birth of Felipe Pedrell, published by the Diputación provincial de Barcelona.

<sup>485</sup> Thus, for example, in 1954, in his *Diccionario de la Música Labor* [732], Anglés applied to Eslava's music and pedagogical legacy the recurrent and hackneyed clichés of theatricality, Italianism and scarce technical talent in his compositions, as well as a lack of religiosity in his sacred music (which Anglés would have hardly known, if at all) and a "regressive and utilitarian spirit" in his teaching and treatises, though he did at least acknowledge the merits of his musicological work.

<sup>486</sup> Nemesio Otaño Eguino, Basque editor, essayist, musicologist, choral conductor, organist and composer, was one of the most fanatical proselytes in Spain of the precepts of Pius X's *Motu Proprio*. Born in 1880 in the town of Azcoitia / Azkoitia (Guipúzcoa), Otaño showed from his childhood a remarkable fondness for music, though he did not at the time undertake any formal music studies. At the age of 15, Otaño began his novitiate (the first step in his formation as a Jesuit) at the Seminary of Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa). During his stay at the Colegio de San José in Valladolid between 1904 and 1907, Otaño studied harmony, composition and instrumentation with Vicente Goicoechea, and also received instruction in counterpoint, piano, religious polyphony and Gregorian chant. After the celebration of the first National Congress of Sacred Music in Valladolid in 1907, which he helped organize, Otaño founded the journal *Música Sacro-Hispana* (1907-1923), the semi-official organ of the

Nemesio Otaño's personal crusade in support of the *Motu Proprio* coincided with his arrival in Valladolid in 1904, a destination he had requested for his magistry<sup>487</sup>, with the secondary purpose of studying music. Already apparent then were some of his defining personality traits, described recently by the researcher Albano García Sánchez as "his strong character, a marked eagerness for prominence and his false modesty", defects that he compensated for with a certain affability and persuasiveness, all this conjoined with his conservative and retrograde attitudes and his passionate activism with respect to the Papal decree [735].

Otaño's first public forays into the subject of religious music reform consisted of a series of speeches on the *Motu Proprio* regulations given at the Colegio de San José in Valladolid and presided over by Archbishop Cos, coinciding with the development, together with his teacher Vicente Goicoechea, of the *Regulations* in 1907 [736]. That same year, Otaño also entered into a polemic with his colleague Federico Olmeda on Gregorian chant, reflecting the divergent positions of Mocquereau and Pothier with respect to notation and interpretation, and with the Vatican-sanctioned edition of the

---

*Motu Proprio* in Spain and a periodical to which he also contributed assiduously with essays and opinions. During his assignment between 1910 and 1919 at the Pontifical University of Comillas (today in the Autonomous Community of Cantabria), Otaño devoted himself more fully to composition, an activity he pursued with debatable success, and created there a highly recognized *Schola Cantorum*. After the dissolution in 1932 of the Society of Jesus in Spain by the government of the Second Republic, Otaño took refuge in his native Azcoitia, although not before taking an active part in certain delicate negotiations which will be discussed here later. After the Civil War (1936-39), Otaño collaborated with the Franco regime in various projects related to music and musical policy and was appointed director of the Royal Conservatory of Music and Declamation of Madrid between 1940 and 1951. He died in San Sebastian in 1956. For more information on various aspects and perspectives on the life, personality and work of Nemesio Otaño, see [723] and [733]-[736].

<sup>487</sup> Magistry = In this context, a stage of formation in the Jesuit order prior to ordination to the priesthood, considered the first apostolic assignment and generally lasting about two years. Participants in the magistry are known in Spain as *maestrillos* ("little teachers"). In Otaño's case, this phase of his religious preparation lasted three years.



*Graduale Sacrosantæ Romanæ Ecclesiæ* already close at hand. There was also a related debate with Olmeda on the use of instrumental music in the temples, a practice that Otaño categorically described as unnecessary "pomp and din" and fundamentally "antiliturgical" [737]. As a general observation and from a current perspective, the degree of influence exercised at that time by a young Otaño, at barely 25 years of age and possessing no more than unexceptional talent, musical training and experience, is nothing short of surprising; a testimony perhaps to his capacity for self-promotion and his outsized self-confidence, boosted by the gift of opportunity.

Although he was never formally Otaño's teacher, for Otaño, Pedrell was a very close and admired figure. Pedrell and Otaño maintained over the years a very cordial relationship that was reflected in their abundant epistolary correspondence and in the treatment of "*querido maestro*" that Otaño often applied to his mentor in his letters, and the title of "*alter ego*" that Pedrell applied back to him [714]. This relationship began around 1904, perhaps facilitated in the beginning by Monsignor Cos (an acquaintance of both) and driven by similar personalities and shared ideologies, including their caustic opinions about Hilarión Eslava. Like many of their fellow crusaders, Otaño and Pedrell shared a vision of Spain's adoption of the Vatican directives in terms of an unequal contest against a powerful and ossified obscurantism, the obvious irony that seemed to escape them being that what the *Motu Proprio* was intending to do was precisely to impose a regression in liturgical music to a long-faded past and a banishment from the temples of more than two centuries of musical evolution.

The "Eslava matter" may have arisen shortly after Otaño and Pedrell began their correspondence. To a likely somewhat prejudicial question from Otaño about Pedrell's opinion on Eslava and the *Motu Proprio*, the latter replied [738]:

"What works of the maestro Eslava do I admit according to ecclesiastical rulings? Almost none: I am absolute in these matters: what is not at all worthy, musically speaking, is not worthy of the House of God. In Eslava's age, times were still hard, it is true; however, he could have done something and he did not. As a composer he was *traduttore*, *traditore* and even *trucidatore* of

musical and Latin texts. He should have set fire to those volumes of his *Lyra Hispana [sic]* and to the utterly profane title of *Lyra...*" <sup>488</sup>

Pedrell was thus attacking with his customary lack of restraint Eslava's work both as a composer and as a musicologist. And yet, at the time of this commentary, he would have known little or nothing of Eslava-composer, with whose legacy he would have come into contact at most only superficially during his brief stay in Madrid between 1891 and 1904 or, rather less likely, in Barcelona, where Eslava's music was rarely performed<sup>489</sup>.

---

<sup>488</sup> "*Traduttore, traditore*" ("Translator, traitor") is an old Italian catchphrase that evokes the difficulty of capturing in any translation or literary paraphrase the spirit that the original author imbued in their work, or of conveying in a different language expressions and words with cultural connotations unique to the original language. Here, Pedrell accuses Eslava not only of being no more than a mere imitator, but also of being deficient even in imitation, as Pedrell adds to this proverb the even more contemptuous qualifier of "*trucidatore*" ("murderer" in Italian) in reference to his predecessor. Pedrell's comments were published by Otaño in 1910 in his journal *Música Sacro-Hispana*, as part of one of Otaño's most ardent philippics against Eslava. The referenced epistolary exchange would have, however, taken place some years before 1909, judging by a letter from Otaño to his "maestro" dated December 5, 1909, in which he asked for "your authorization to publish a letter of yours from years ago in which you gave me your opinion about this character in the graphic terms that you so often use" [714]. Pedrell's words appeared at the beginning of the article in the *Música Sacro-Hispana*, preceded by two paragraphs in which Otaño praised his "maestro", adding without any demonstrable basis that Pedrell "knew" Eslava's work "in depth" [738] (more on this later).

<sup>489</sup> This statement is supported by a survey of the Spanish historical press of the first half of the 20<sup>th</sup> century performed in May 2024 at the digital archives of the Biblioteca Nacional de España, with Eslava's sacred music programming as the search topic. Moreover, this author has found no documentary evidence that Pedrell ever set foot in Sevilla, where it would have been relatively easy for him to hear, if not the *Miserere*, at least perhaps other samples of Eslava's music, to have access to much of his sacred music output, extant at the Cathedral archives, as well as having the opportunity to learn first-hand the opinion of the Sevillians about "their" Maestro.

Ironically, it so happens that Pedrell had tried years earlier to cultivate the sacred music genre, in a style that the musicologist José López Calo has described as "*Eslaviano*" [692], based on its style and instrumentation. Decades later, an already mature Pedrell, in an easy and rather convenient musical *pentimento*, abjured his own religious works, by then already forgotten and of negligible musical consequence [725], stating that—

"(...) they are works of a certain religious character, somewhat dramatized [*which*] today I would reject (and in fact I reject categorically), because having preached, after that date, in favor of the rehabilitation and exaltation of truly liturgical music, both ancient and modern, I would find myself in contradiction with my own self and in ascribing the dignity that the cultivation of this manifestation of art, inherently the most sublime, demands, in terms of both the solemnity of the art and what the liturgy demands."

Pedrell thus considered himself acquitted and absolved of his "sins of youth" and, having freed himself from the burden of his own past, he retroactively authorized himself to attack those composers of religious music prior to the *Motu Proprio* whose works he would have considered outside what he now viewed as wise and opportune Papal prescriptions. In another touch of irony, Pedrell's own very brief career as Master of Chapel in 1883, in the small Barcelona parish of Santa Ana, had come to an ignominious end within a month of his appointment, forced to resign (in order to avoid an embarrassing dismissal), allegedly for performing music that would have been outlawed some years later by the *Motu Proprio* [692][725].

In June 1908, Nemesio Otaño, who was seeking to make a name for himself as an enlightened organist, wrote to his friend Pedrell asking for advice on his idea of publishing a "modern Spanish organ anthology in the style of *L'Organista italiano* edited by Capra<sup>490</sup>". Otaño added in his letter that without Pedrell's name, this work "would be of little value", so he was begging his mentor for "a prelude, a *fughetta*..."

---

<sup>490</sup> Otaño was referring here to an Italian anthology of organ works published in Turin by the editor Marcello Capra [739].

consisting of "100 measures, rich and artistic" with which to embellish the treatise [714]. Otaño's work was published the following year under the title *Antología Moderna Orgánica Española*, with the clever marketing touch of a dedication to none other than Pope Pius X. In the end, Pedrell did not contribute to the anthology<sup>491</sup>, but he may have reminded Otaño about the existence of (or at least, the advisability of mentioning) Eslava's *Museo Orgánico Español*, because in the prologue to his work, Otaño refers to the *Museo*, an opportunity that he naturally cannot let pass without comparing with more than a little immodesty the two works, while also offering his opinion on the state of organ music in Spain, much better— according to Otaño — than it ever was in Eslava's time [740]:

"In the first place, the timeliness of this collection becomes evident by considering that it is the first to be issued in this form since 1856<sup>492</sup> when Eslava published his *Museo Orgánico Español*. The comparison of that work (praiseworthy only because it represents a first successful attempt) with the present one, may provide some consoling thoughts. As will be seen later, it is not in vain that half a century has passed and that the present generation breathes a purer and more artistic atmosphere than in the past. This retrospective look will therefore highlight the existence of tempestuous times, which passed like a storm in the most unfortunate period of our artistic history".

Otaño's *Antología*, unlike Eslava's painstaking work, is mainly a rambling collection of works by some of his contemporaries (including one of his own) lacking explanatory notes, except for a brief and hardly original prologue and brief biographical sketches of the composers. In addition to the 29 compositions by his contemporaries, curated by Otaño, the author provides a brief appendix consisting of four works by 19<sup>th</sup> century Spanish organ composers, an assortment that is limited to Hilarión Eslava, two of his disciples, Ambrosio de Arriola and Felipe Gorriti, and the latter's pupil, Victoriano de

---

<sup>491</sup> Pedrell had published that same year his own anthology dedicated to organ music from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> centuries.

<sup>492</sup> Eslava's *Museo Orgánico* was actually published between 1853 and 1864.

Balerdi (1879-1903), all preceded by the repetitive qualifier that "...that appendix is a high lesson in history and a comforting thought for modern authors."

Otaño's review of Eslava in this publication includes a laconic acknowledgement of Eslava's tireless restoration work, which he then attempts to demolish with a more extensive and corrosive critique, crowned with an obviously mendacious statement [740]:

"The miserable times for Spanish art during Eslava's lifetime are well known; that is why that fatal decadence and that depraved taste had a significant influence on the Master's innumerable works, which, nevertheless, rise above all those of his contemporaries and are distinguished from all of them at first sight. It is not possible to indiscriminately admit Eslava's compositions today, and only a few of them can be deemed worthy models of dignity and religious austerity. The Maestro himself confessed that he could not escape the influence of his era".

And just in case his opinion was not entirely clear, Otaño added [740]:

"From the *Museo Orgánico* we have extracted the work included in this appendix. In that collection by Eslava, a true monument of our decadence, one can observe the culture of our most renowned organists of the last century and the absolute lack of knowledge of the religious organ genre that those pages reveal."

The Case of Eslava's *Miserere* and the Application of the *Motu Proprio* in Sevilla (1903-1910)

If there was an element of the liturgy of Holy Week that was anathema to the most ardent proselytes of the *Motu Proprio* in Spain, it was the performance of the traditional *Miserere* with choirs and instruments in a "modern" style and, especially, as its (for them) most egregious example, the *Gran Miserere* by Hilarión Eslava, which since 1835 had been sung almost every year with enormous anticipation and attendance at the Cathedral of Sevilla. Eslava had the misfortune that, in 1871-1875, as a means to save the tradition in Sevilla, the city's powerful political elites and the interests of the Teatro de San Fernando had coalesced to turn this work into a great

public spectacle connected to the city's opera season. Thus, this tradition and, by association, its author, became the highest paradigms of what, for many, in Pedrell's words, "is not worthy in the House of God", a grievous reflection of an old order that the orthodoxy of the *Motu Proprio* considered imperative to overthrow.

The rite of singing the *Miserere* (Psalm 50; 51 in the Hebrew numbering) likely started to gain popularity in Spain in the 16<sup>th</sup> century, adopting at that time the polyphonic choral form of its era [741]. The first version with the intervention of instruments of which there is news — still within the classical polyphony model — appears to have been that of the Master of the Royal Chapel of the Habsburgs, the Cuenca-born Carlos Patiño<sup>493</sup> (1600-1675), a manuscript copy of which dated from 1658 is extant at the Cathedral of Santiago de Compostela. Composed only a few years later were several *Misereres* by the Master of the Chapel of the Cathedral of Segovia, Miguel de Irizar y Domenzáin (ca. 1635-1684). The popularity of the great *Misereres* with increasing instrumental resources grew rapidly throughout Spain during the 18<sup>th</sup> century [742]. By the time of Eslava's arrival in Sevilla there was already a vast repertoire in this format, and its use had become commonplace and even a matter of local pride at the most prominent Spanish cathedrals.

Concerning specifically the practice of singing of the *Miserere*, the 1903 Papal *Motu Proprio* provided no precise instructions, but strongly implied that Gregorian chant was, by default, the form to be used in the performance of *all* the psalms. It allowed, as an option, versions [*sic*] "entirely in music," provided that a psalmody element was maintained, that is, with the singers alternating with one another. It additionally declared "forever excluded and forbidden the Psalms referred to as Concert Psalms" [700]. The 1905 *Reglamento* of the ecclesiastical province of Valladolid, in whose drafting Nemesio Otaño had actively participated, added as a criterion for censorship [713]:

---

<sup>493</sup> It so happens that Patiño sang as a choirboy at the cathedral of Sevilla and studied music with the Sevillian maestro Alonso Lobo, starting, as Lobo did, his professional career in Sevilla.

"As they depart from these norms, many compositions should be eliminated which, under the guise of religious works, have been performed throughout the last century and are still considered today obligatory parts of the modern repertoire; compositions, some of them deemed of no small technical merit, but which far from approaching the sovereign model indicated by His Holiness, contain profane echoes, reminiscences of theatrical motifs, or imitate in their characteristics and external form the nature of profane compositions, if they do not already belong to that immense morass of works, devoid of all art and good taste, indelible sign of the great decadence of religious art, particularly from the 18<sup>th</sup> century to the present day."

From Otaño's subsequent statements regarding Eslava's music, it may be inferred that the Sevillian *Miserere* was already, in the eyes of the co-author of the *Reglamento*, part of the "immense morass of works" to be eliminated.

From 1895 and at the time of the implementation of *Tra le sollecitudini*, the Archdiocese of Sevilla was led by Archbishop Marcelo Spinola y Maestre (1835-1906). The Mastership of the Cathedral's Chapel of Music was held since 1902 by Vicente Ripollés<sup>494</sup>. As in many other Spanish archdioceses, Spinola reacted relatively promptly to the Papal decree, in his case with the publication only a few months later in the *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* of a series of instructions in which, with premeditated caution, most — but not all — of the Vatican prescriptions were included. The instructions also announced the creation of a Diocesan Commission on Sacred Music composed of members of the ecclesiastical leadership of the Archdiocese, including Ripollés, with the

---

<sup>494</sup> Prior to his mastership at the Cathedral of Sevilla, Vicente Ripollés, originally from the Mediterranean province of Castellón, had been Master at the Chapel at the Cathedral of Tortosa (between 1893 and 1895) and at the Real Colegio de Corpus Christi in Valencia (from 1895 to 1902). In 1902, Ripollés attended the seminars on history of music given by Felipe Pedrell at the Escuela de Estudios Superiores of the *Ateneo Matritense* in Madrid, and a close friendship was born between them. Ripollés later became one of the most prominent advocates of the *Motu Proprio* in Spain.

purpose of promoting and overseeing compliance with the *Motu Proprio*<sup>495</sup>. The Commission, with the support of Spínola, began in 1905 an ambitious censorship activity that sought as much as possible to comply with the new prescriptions, but nonetheless approved (or at least accepted as "tolerable", using a rating system similar to the canons established in Valladolid's *Reglamento*) the *Masses* in E flat (CPE-366) and in A (CPE-365) by Eslava, works that were considered essential for some of the most important liturgical solemnities held in the Cathedral.

Regarding the rites of Holy Week, in response to a consultation initiated by Spinola on the permissibility of the *Lamentations* and Eslava's *Miserere*, the Commission returned an unfavorable opinion but also suggested to the Archbishop the possibility of requesting a special dispensation from Rome. Only a few days later, Spinola wrote a letter addressed to the Holy See in which, after expressing his loyal adherence to the *Motu Proprio*, he "implored" the Pope to grant an exceptional dispensation for the *Miserere*, alleging as the most salient reasons,

"1. The antiquity of the custom, along with the popularity of the musical composition of the maestro Eslava, which, widely disseminated, is highly rated among the experts, both local and foreign: 2. The enormous and truly extraordinary participation of the public, so much so that this largest of temples can hardly manage to accommodate the throngs of people who come to listen to the sublime notes with which the author interpreted the meaning of each one of the verses of the Psalm; 3 The City Council of Sevilla who, with its own funds has made it their habit to pay the expenses, not only for the splendor of the festivities of Holy Week, whose grandeur enjoys universal fame, but also as a testimony of admiration and esteem of the people of Sevilla for the brilliant maestro who, quite rightly, is considered, among all the famous, a father and an icon for the establishment of sacred music in Spain; 4 Just as significantly, the serious disturbances

---

<sup>495</sup> For a detailed account of the early application of the *Motu Proprio* in Sevilla, we recommend consulting the Ph.D. dissertation of Miguel López Fernández [718], used here extensively as a documentary basis.



that must be feared by the suppression of this custom and the greater misfortunes that this would inevitably bring about, not only in the moral order, but also in the material and economic realms: the innumerable benefits that are generated thanks to the attendance of the public to solemnities such as these would cease, without a doubt, with great harm to the public good."<sup>496</sup>

Spinola's reasoning was based, therefore, on reasons of tradition, his high opinion of the figure and work of Hilarión Eslava (widely shared in his Archdiocese) and, finally and no less importantly, his concern for the moral, social and economic upheaval that might result should this deep-rooted custom be suppressed.

The Vatican's response was far more negative and forceful than has long been claimed [718]:

"(...) Considering, therefore, the serious and grave reasons adduced by his Excellency for which it would not now be possible to proceed without considerable material and moral consequences to suppress the singing of the above Psalm, precious for its artistic composition, but not in conformity with the majestic gravity of the sacred harmonies, the August Pontiff benignly permits his Excellency to, given the necessity imposed by the circumstances of the case in question, tolerate for some amount of time the performance of this Psalm, until such moment, guided by the wisdom and by the prudence that characterize him and with his spirit infused by the opportunity of change, he can secure a new genre of music that satisfies the pontifical dispositions and that at the same time provides healthy fodder for the piety of the faithful. (...)"

---

<sup>496</sup> This excerpt from Archbishop Spinola's request, as well as the draft of the Holy See's reply that will be mentioned below, come from documentation preserved in the Vatican Secret Archives recently discovered by the researcher Miguel López Fernández. Both texts are reproduced in their entirety in his doctoral thesis [718]. The partial translations into English of the original documents in Latin and Italian cited here are by this author.

In short, Pius X considered that Eslava's *Miserere* did *not* conform to the prescriptions of the *Motu Proprio* but, in view of the potentially adverse consequences that its suppression could have, he was willing to grant the Archdiocese of Sevilla a *temporary exception* conditioned to a (supposedly prompt) substitution of this composition by an alternate one that fully complied with the Papal decree. Despite its relevance, Spinola chose not to make public the details of this correspondence. Having received only ambiguous instructions from its Archbishop on the matter, the Sevillian *Cabildo* came to a more generous (and wishful) interpretation of the Papal opinion, describing it simply as "favorable", even to the point of bringing up again, with similar arguments, the possibility of saving Eslava's *Lamentations* [48], a proposal that, perhaps out of an abundance of prudence, did not prosper. The *Miserere* had been thus legitimized by a privilege that in reality had not been such.

The sudden death of Spinola in January 1906 was followed by a long interregnum at the conclusion of which, in October 1907, the Bishop of Palencia and future Cardinal Enrique Almaraz y Santos (1847-1922) was appointed Archbishop of Sevilla. Upon his arrival, one of Almaraz's main tasks was to help organize the second National Congress of Sacred Music, which was to be held in Sevilla the following year. This was a project that had been initiated by Almaraz himself and Ripollés at the first Congress in Valladolid, shortly after the Archbishop's appointment. In the beginning, Almaraz adopted a policy of continuity with respect to liturgical music, although somewhat firmer than that of his predecessor. He also restored the Diocesan Commission of Sacred Music, giving Ripollés greater influence in the censorial process. Implementation of the directives of the *Motu Proprio*, however, progressed slowly, in large part due to a local ecclesiastical hierarchy resistant to the regulations, and did not advance much until the publication in 1910 of a detailed and more definitive *Reglamento del canto sagrado de la Archidiócesis de Sevilla* [743]. As a consequence of this process and the application of the new regulations, other works by Eslava that were deeply rooted in the traditions of the Cathedral of Sevilla disappeared from its liturgical ceremonies, works such as his Psalms and Hymns of Vespers for the feasts of Corpus Christi and the Immaculate

Conception (in their multiple versions) and his figured chant Masses for voices and organ, amounting in total to more than a dozen major works composed during Eslava's Sevillian mastership, though, notably, not the music for the *Seises* [718].

Meanwhile, as Spain continued to be mired in the most abject poverty (especially in the south of the country), when its population was experiencing more than 25,000 deaths a year from tuberculosis and suffering from a shameful rate of infant mortality, at a time when the illiteracy rate still hovered around 65 percent nationally [744] and the vast majority of local dioceses and vicariates were barely able to stand financially on their own two feet, the proselytes of the *Motu Proprio* were keeping themselves busy writing impassioned essays and drawing up meticulous new rules governing the use of music in the temples and holding endless debates in publications, congresses and synods in which they invariably expressed their astonishment and frustration at the near-absence of progress in the execution of the new Papal norms and at the prevailing state of general apathy. The National Congress of Sacred Music in Sevilla, held November 12-15, 1908, was conceived as an attempt to "evangelize" and invigorate the *Motu Proprio* movement, seeking agreement on such 'burning' issues as the correct performance of Gregorian chant, the training of organists and cantors, and the processes of censorship and expurgation of prohibited music in music archives. The Congress achievements were, unsurprisingly, modest at best [716][718].

Ripollés and Otaño (who had moved for a few months to Sevilla) were placed in charge of many of the organizational aspects of the Congress, but when the time came, Otaño's superiors forbade him to attend the event because of the Jesuit's ongoing involvement in bitter disagreements between the Benedictine monks of Silos and those of Montserrat over reformed Gregorian chant<sup>497</sup>, a dispute that by then had already reached as far as the Vatican [733]. Despite Otaño's repeated pleas, Pedrell did not attend, either [714]. The responsibility for the organization of the Congress therefore

---

<sup>497</sup> In fact, Otaño had also already publicly argued with Federico Olmeda on the matter, as described previously in this Chapter.

fell in the end squarely on the shoulders of a reluctant and increasingly discouraged Ripollés [718].

In this recounting of Hilarión Eslava's story, the Sevilla Congress stands out for an absurd and puerile incident that was to nonetheless serve as a new detonating spark in the unrelenting campaign to discredit the Maestro. The organizers of the Congress had sought to highlight Renaissance-era polyphony by bringing attention to one of its most brilliant examples, the Sevillian Francisco Guerrero. In addition to the inclusion of several of his works during the Congress concerts, a touching and much-appreciated tribute was held at the end of the Congress at the Cathedral, where his remains are buried. The event consisted of the singing of an a cappella motet from his *Mass for the Dead*, composed in 1582. Hilarión Eslava, his successor centuries later as Master of the Chapel of the Cathedral of Sevilla, had only a single and brief musical presence during the Congress, in a concert of polyphonic music held in the parish church of El Salvador that took place at the end of the second day. The concert had been divided into three parts: "Ancient authors" (represented by works of Spanish and Italian polyphony of the Renaissance), "Sevillian authors" (including works by Guerrero and Morales) and finally, "Modern authors". The selection of modern authors included, among others, Eslava and two of his lesser-known contemporaries, as well as the composers of the *Motu Proprio* generation Goicoechea, Olmeda, Millet and Romeu<sup>498</sup>. The work performed by Eslava was the short four-part a cappella motet *Jesu dulcis memoria*, one of his most beautiful choral productions in *stile severo* and entirely within the strict canons of the *Motu Proprio*<sup>499</sup>. All the performances in this concert were led by the *Capilla Isidoriana* of Madrid, one of whose founders in 1895 had been none other than Felipe Pedrell.

The Sevillian press of the time agreed that the concert, performed before a full house of Congress participants and the public, was a great success and was magnificently sung. Eslava's motet had the special distinction of being the only

---

<sup>498</sup> Luis Romeu y Corominas (Lluís Romeu i Corominas, 1874-1937), Catalan priest, organist and composer.

<sup>499</sup> It is one of the *Six Motets to the Blessed Sacrament*, CPE-369.

work that "deserved the honors of repetition," at the behest of an audience that requested it "with great bursts of applause" [745]-[747]. For the people of Sevilla, the enthusiastic reception of this work, not at all at odds with its musical quality, was also a spontaneous way of paying homage to their beloved adopted Maestro. In contrast, for the more fanatical *motupropriistas* and for some of the "new authors" and their followers represented at the Congress, who had to settle for a rather more lukewarm reception of their creations, the extraordinary spontaneous reaction to Eslava's work was considered disrespectful and proof, from their point of view, of the cultural backwardness in which Sevilla and, generally, southern Spain remained.

This attitude was hardened following a terse announcement published in *El Noticiero Sevillano* of a memorial service that was to be held on November 17 in the Sevillian church of Santa Cruz "in suffrage for the soul of don Hilarión Eslava, a tribute that several admirers will pay to the memory of the distinguished maestro, glory of the Spanish musical art" [748]. Although it is not known who precisely sought to organize an event about which there was no further news and which finally does not seem to have taken place, for the already bruised egos of the most fanatical propagandists of the *Motu Proprio*, this perceived "response" to *their* homage to Guerrero constituted yet another affront, and confirmed, in their view, that Sevillians inexplicably "loved" a Navarrese who had only transited through the city (Eslava) *more* than one of the city's most illustrious native sons (Guerrero). Evidencing this wounded pride, in the form of a lengthy essay narrated in a personal and colloquial style about the Congress, published a few months after the event ended, the Augustinian friar Luis Villalba wrote with his usual causticity [749]:

"(...) the solemn occasion arrived, the polyphony concert, and *wham!*, there it was, though it was not like *[the fall of]* Troy; a double or triple round of applause crowned Eslava's *Jesu dulcís memoria*; and it was not the applause in itself, but the cheers that accompanied it, because that applause was quite something else. *Take that*, it seems they were saying, and that particular *take that*, well, that took some gall! I caution you that the rounds of applause would have crowned just as

fervently the *Jesu dulcis* as that *Salve* with its *ad te clamamus* full of heroic and ultra-sentimental warbles that you well know; to say nothing of the *Miserere*. Oh, the *Miserere*, the famous *Miserere*! That is the weakness of the Sevillians, and by extension, so is Eslava. But that's not the point: the point was to show their affection, which, being deep and uproarious, was made to sound like a thundering protest; it was as if they could have personally incited Eslava and Guerrero to a quarrel, and did so. Does that surprise you? Well, here's the rub, because the same thing happens to me. Eslava is not from Sevilla, nor is he even Andalusian; here, in Sevilla, they have their share of regionalism; and it's obvious that this share of regionalism in matters of music has attached itself to a composition that has been sung for barely little more than half a century, that is quite ordinary, and that is not Sevillian, and it becomes a battle horse for a ridiculous fight, to protest against a Sevillian master, glory of Andalusian art, to throw him out of the Cathedral where he rests, to not admit his works in the repertoire."

In the eyes of Villalba and his associates, thus, the (for them inconceivable) recognition and affection felt for Eslava in Sevilla was maliciously framed in terms of a lack of culture and the unbridled fondness of Sevillians for a mediocre alien composer in competition with, and, in fact superior to eminent local geniuses such as Guerrero. Apart from the xenophobic undertones in these assertions by Villalba, what can be glimpsed in his comments is the arrogance with which the most ardent *motupropistas* tended to react to what in truth was an easily explainable (and much less malevolent) apathy or a rejection of their reformist theses. They were also conveniently glossing over the fact that if Guerrero, Morales, Victoria and other great figures of Spanish Renaissance polyphony were not more enthusiastically accepted by the Spanish public in 1908, it was largely because the works of these maestros, already a challenge to perform competently and to fully appreciate, had hardly been heard in Spanish churches for more than two centuries.

In terms similar to Villalba's, Ripollés, in a letter to Pedrell in which he enclosed the Augustinian friar's chronicle, complained<sup>500</sup> :

"What will give you the clearest idea about the Congress are the letters published by Father Villalba in [*his musical journal*] *The City of God*: they are rich and well- and accurately aimed: especially the one dated January 20<sup>th</sup>, which delivers the greatest thrashing to these unlearned Sevillians who, by acclaiming their idol Eslava, leave Morales, Guerrero and other Sevillian masters in the greatest contempt."

Pedrell soon joined the chorus of the aggrieved with an article inspired by the epithet of 'idol' applied by his friend Ripollés to Eslava, which was published in March 1909 in Otaño's journal *Música Sacro-Hispana*. Pedrell opened his incendiary diatribe with several metaphorical references to traditional (and for many other Spaniards, likely unfamiliar) Catalan confectionery to illustrate his thesis that the only reason why the music of 'little idols' ('*idolillos*') like Eslava had endured for almost a century had been the uncouth habits of an uncultured people [750]:

"(...) Those *musics*, of course all of them very bad and generally in the religious genre, and the musics of those idols, have been popularized by an aggregation of routine, as all the legends of mindless herds are formed. A certain someone has claimed that a certain locality possesses an admirable sample of inspiration created by the colossal genius of a Mr. Anybody; the matter has spread to another locality that wants to possess another sample of inspiration more famous yet, and... you have thus created the legend of one of those pyramidal musics and of their authors, the *idolillos*: some people believe, affirm and swear, sight unseen, that all of it is true and bright as the light of day, and woe betide anyone who dares to mock or place in quarantine any such legends!"

---

<sup>500</sup> Quote from a letter from Ripollés to Pedrell dated February 8, 1909, reproduced here from [718].

Later in the same article, Pedrell made his criticism more specific, reiterating his mendacious allegation of Eslava's alleged rejection of his own *Miserere* and adding other equally nonsensical claims (the *italics* are Pedrell's):

"(...) The legend of Eslava's *Miserere* is, if that is even possible, more colorfully enduring and comical than Doyagüe's. When he was a young man, while he was presiding as Master of the Chapel in Sevilla, Eslava composed a *Miserere* with the *solos*, *duets*, etc., that were *de rigueur* in the lowbrow religious music of that time<sup>501</sup>. That so-called *Miserere* was downright bad, and so Eslava himself affirmed, rejecting it, pleading again and again with the people of Sevilla, who undaunted, remained firm in their determination to *pay tribute* to the maestro every year by performing the composition as the procession ambled along the interior of the Cathedral during the evenings of Maundy Thursday and Good Friday. We don't care! Sevillians didn't pay any heed. As for Eslava, he could carp all he wanted every year from Madrid, having by then abandoned the mastership, as he boiled with indignation (...)"

Pedrell continues—

"(...) It is worth mentioning a peculiarity of the performance. The *Miserere* is sung and continues to be sung for as long as the procession lasts: the final hooded figure disappears and the doors of the temple are slammed shut: the *Miserere* comes to an end at this precise moment, even if the last verses are still missing. It's time to break ranks and everyone heads home to mind their own business... (...)"

With statements such as “performing the composition as the procession ambled along the interior of the Cathedral during the evenings of Maundy Thursday and Good Friday” and the entirely fictitious and unabashedly chauvinistic description that follows, including the presence of ‘hooded figures’ (*nazarenos*, presumably?) who seem to appear and disappear,

---

<sup>501</sup> “Lowbrow”, as must have been then, using Pedrell’s argument, most of the major religious works of Bach, Handel, Haydn, Mozart and Beethoven, which also often featured “*solos*, *duets*, etc.”



Pedrell was only proving his profound ignorance on the subject, demonstrating that he probably never heard Eslava's *Miserere* — most certainly not in Sevilla<sup>502</sup>. He then concluded his tirade with these words:

"(...) The Congress of Religious Music recently held in Sevilla has not dared to debate the exceptional *case* of the performance of a downright bad *Miserere*, the object of complaints by its own author, the people of Sevilla doggedly determined to support it and *honor it* with notable opera theater tenors against the prescriptions of the *Motu proprio* and common sense. By routinely singing praises of their idol, they leave Morales, Guerrero and Navarro in the greatest of scorns...!

But is there any common sense or rule that can stand against routine and the supreme law of the herd?"

Pedrell, thus centered the discussion more around his subjective opinion that Eslava's *Miserere* was, as he insisted, "downright bad" (despite having probably never heard it performed) and the purported pig-headedness of Sevillians, than whether this composition complied with the precepts of the *Motu Proprio*, this latter argument being only mentioned in passing by Pedrell.

The publication of Pedrell's article was part of what was to become the long-term goal by Nemesio Otaño of damaging Eslava's reputation, an objective that turned into a personal obsession after the *affront* that had taken place at the Sevilla Congress. In a letter from Otaño to Pedrell dated March of 1909 (only a few months after the Congress), Otaño spoke of the anticipation with which he was awaiting the forthcoming publication of Pedrell's "*Idolillos*" article in *Música Sacro-Hispana* [714]:

"Your *Idolillos* will go in this [*next*] number because I judge them most opportune: I found them myself extremely funny. They will raise quite the blisters!"

---

<sup>502</sup> Just as Otaño surely did not know the work either, according to José López Calo — see p. 435 in [70]. What is surprising is that no one in the editorial staff of *Música Sacro-Hispana* attempted to rectify such nonsense or to educate the author about the performance of the rite of *Tenebræ* in the Cathedral of Sevilla before the article was published.

Shortly after the publication of "*Idolillos*", in a follow-up letter to Pedrell dated May of 1909, Otaño congratulated his much-admired "maestro" for the effect that his tirade against Eslava had had in Sevilla [714]:

"I believe I concluded my last [letter] after having read your *Idolillos* and roaring with laughter. I know from Ripollés that the matter made quite the splash in Sevilla and that there almost were protests, etc.!"

In May 1909, a dejected (and surely by then quite unpopular in Sevilla) Ripollés left his Mastership at the Cathedral without prior notice and after less than six years, and returned to Valencia "with the intent of not returning", bitterly complaining of having been "condemned to live among people without culture, succumbing to the whims of *Cabildos* in which men without conscience and almost without faith abound" [48][718]. His successor in Sevilla was the Valencian Eduardo Torres Pérez (1872-1934), who served as Master of the Chapel from 1910 to 1934.

Pedrell's article apparently enjoyed a rather favorable reception among the readership of *Música Sacro-Hispana*, some of whom turned to the gazette's editorial staff to express their support and ask for "more clarity" and even "more zeal" in the matter. This time it was Otaño's turn, writing under the scarcely original pseudonyms of "Gregorio" and "Cecilio", two imaginary characters of similarly orthodox ideas about church music whose pretend-epistolary correspondence, written in a characteristically unrestrained and sardonic tone was a frequent presence in the journal's pages. In the October, 1909 issue, after quoting two of allegedly 'many' letters received at the editorial office of *Música Sacro-Hispana*, "Cecilio" asked "Gregorio", as he put it, "on my knees and with my beard touching the floor" about his opinion on "so much *Eslavismo* and so much chest-beating", to which the latter replied with another long "letter", or rather more accurately, a manifesto. Gregorio / Otaño started it with a frontal attack on those who had the *audacity* to defend Eslava [751]:

"(...) Those who tenaciously defend Eslava are, in general, enemies of the true religious art, or, at least, truly empty-headed ignoramuses. They have taken him

as a parapet to hide behind in their routine. The considerable name that Eslava represented in times past, protects them from any attack. They pronounce that surname, Eslava, with a Muslim reverence; and so, he wrote a *Miserere* in Sevilla, as ostentatious as any psalm by Asioli or any *Quoniam* by Prado<sup>503</sup>; he did it... and that was that. (...)"

After some digressions and more invective, Gregorio / Otaño tried to lend his writing a brief semblance of equanimity, offering some praise of Eslava's research work; hardly sincere, however, given the definitely negative portrayal of Eslava by Otaño in his then-still recent *Antología Moderna Orgánica Española*. Without dwelling much longer on compliments, Gregorio / Otaño's "letter" quickly went back on the offensive, aiming for Eslava as a composer. Lacking the proper credentials to give his criticisms the necessary weight, the fictitious character created by Otaño resorted to quoting a more respected Ruperto Chapí. Though an undisputed leading figure in zarzuela's *género chico*, Chapí was in reality the author of only a very scant and virtually unknown religious music repertoire. Never matter [751]:

"(...) But doesn't Eslava have some merit? — No one has said he doesn't. Eslava has been a great man and a great benefactor of patriotic culture. Eslava, as a scholar and as an indefatigable worker, deserves a monument many cubits high [*sic*]. Eslava, with his treatises, his disquisitions, his collections, his *Liras* and his *Museos*, developed an astonishing, stupendous, overwhelming activity. He initiated the revival movement and gave it a truly effective push forward. For these efforts, Eslava deserves all our respect, all our admiration, our deepest gratitude. On the other hand, Eslava, as a composer, is small, lazy, often wrong, and sometimes downright

---

<sup>503</sup> Bonifazio Asioli (1769-1832) was an Italian composer, mainly of sacred music. No notable Spanish composer of the 18<sup>th</sup> or 19<sup>th</sup> centuries has been found with the surname of Prado. Regardless, these works are presumably cited by Gregorio / Otaño as random examples of compositions that would have been definitively prohibited by the *Motu Proprio* regulations.

bad<sup>504</sup>. Eslava's technique, without being entirely incorrect, is hollow; the religiosity of his music is so superficial that it can only stand alongside the disastrous composers of his time. Today hardly a few works can stand up to serious analysis; and this is not what Gregorio says; these are words I heard a musician as distinguished as Chapí declare before a respectable group of maestros, who unanimously concurred with such statements (...)"

The review concluded with a hardly appropriate comparison of Eslava with Tomas Luis de Victoria, the author of the "letter" praising without much enthusiasm the '*motecitos*' ('little motets') of the former and otherwise suggesting the "banishment" of "those works [*by Eslava*] so generally plagued with reminiscences of bad taste, where wrongs dominate over rights".

#### More controversies (1910-1912)

Angry reactions to the articles by Pedrell and Otaño published in 1909 in the *Música Sacro-Hispana* were not long in coming, but surprisingly, they originated not in Sevilla, but in Pamplona, where a growing interest and pride in the figure of Eslava had developed since the Maestro's remains were moved to his native Navarra in 1899. At the end of November 1909, a few weeks after the publication of Otaño's "*Reflexiones*" in *Música Sacro-Hispana*, the Carlist newspaper of Pamplona *El Pensamiento Navarro* published a column signed under the pseudonym "Miravalles" in which its author raised his voice against the unfair and unrelenting attacks on his Navarrese countryman Hilarión Eslava by "Gregorio" and "Cecilio"<sup>505</sup>. The article praised Eslava's religious music in unabashedly exaggerated terms, declaring it superior on the

---

<sup>504</sup> Note the similarity with Pedrell's words about Eslava's music, especially his *Miserere*. It is interesting to note, on the other hand, that here, Otaño, unlike Pedrell, seems to be giving Eslava at least some credit as a researcher and for his work in the recovery and dissemination of early Spanish music.

<sup>505</sup> Psuedonym of the journalist and composer from Pamplona Lorenzo Aldaba [752]. The original article has not been located, but it was paraphrased in the response by Nemesio Otaño that is discussed next [738][753].

whole to polyphonic music, whose compositions (without specifying a period or a composer) "Miravalles" rated as "insipid scores lacking sentiment, without beauty or merit, without life or expression". The article concluded by affirming that Eslava's music was endowed with a "proven religiosity", contrary to the claims of his critics [753].

Otaño reacted with his usual arrogance and indignation. A few days later he wrote a postcard to Pedrell in which he announced that he was "starting a polemic about Eslava" and asked for permission to publish a letter that Pedrell had sent him a few years earlier<sup>506</sup>. Otaño then added [714]:

"Cecilio and Gregorio's article "Letters and impressions" [*sic*] scandalized some. These things should not be set aside; ignorance must be fought. When will you send me one of those spicy little articles that you write at the drop of a hat? I will be grateful for any (...)"

At the beginning of January 1910, Otaño returned to the subject in another postcard to Pedrell:

"I would very much like you to write an article for my publication: see if it is at all possible for you to grant me this: so may you not be a collaborator in vain. The Eslava thing is going to be a big issue: a Pamplona newspaper has said the greatest heresies against what has been said in the journal and I am going to see if I can sharpen the pen. As you say, it is time to destroy those silly legends (...)"

Around the same time, Otaño also wrote to Ripollés in similar terms, guessing wrong in his assumption about the authorship of the criticisms that appeared in *El Pensamiento Navarro* [718] (*Otaño's underlines*):

"In the February issue you will see that I, Cecilio, begin an anti-Eslava campaign on all fronts, undoing the stupid nonsense that a poor amateur, priest and writer for a Carlist newspaper in Pamplona has dared to say in a Pamplona newspaper. You can tell me what you think of the deceit (...)"

---

<sup>506</sup> This exchange and the content of Pedrell's letter were mentioned earlier in this Chapter.

Otaño / Cecilio's response to Aldaba / Miravalles, entitled "In defense of D. Gregorio", was published in *Música Sacro-Hispana* in two parts, in February and in March of 1910 [738][753]. It adds up to seven pages full of personal epithets, sarcasm, denigratory statements and half-truths; a real verbal slamming of Miravalles / Aldaba and Eslava; a criticism that, because of its length and redundancy, can only be summed up here. The author of the diatribe (Otaño), who seems at times to forget that it is "Cecilio" who is writing, begins by quoting Pedrell, whom he portrays as [738]—

"(...) an exceptional man, recognized as such in all of Europe, a man of great talent in the study of musical art, extremely charming, to the point of conquering with just a glance the will of all those who approach him. In Spain we call him **Maestro Pedrell** [*sic*]; in Italy he is called the *Spanish Wagner*; in Germany he is mentioned along with the great composers and the great musicologists; the French consider him as their own".

The panegyric was followed by the first of Pedrell's letters cited above, and then by a brief testimony by the Navarrese composer (mainly in the lyric genre) Vicente Arregui Garay (1871-1925) and a second, evidently more recent letter from Pedrell. This second letter deserves to be partially transcribed here as an example of Pedrell's classic and far from 'charming' invective, in this case against the legacy of a defenseless Eslava, saving his most acerbic criticism for those aspects of Eslava's accomplishments that might be seen as overshadowing him (*the use of italics here, incidentally, is Pedrell's own*) [738]:

"What I have always told you about Eslava, I will repeat today. It is necessary to destroy that Eslava legend, created by his disciples, many of them *very bad musicians*, all *men of one book* (any of Eslava's), who hide their ignorance *by joining in* with what they believe to be *good company*. Eslava could have done a lot, because he enjoyed all kinds of protections, but he did nothing... or very little (let us be merciful), neither in historical speculation, nor in musical science, nor in treatises, nor in his own or direct production. In the historical [*aspect*], you have his *Gaceta Musical*, which is the height of nonsense and banality (...) In my

Anthology, I have had to fire hard and mercilessly against the historian<sup>507</sup>, I cannot tell if I was more surprised than indignant at his ignorance, quite well evidenced in his *Museo Orgánico*, where his lack of knowledge in scientific matters is just as shocking. Did he know anything about acoustics? And what about his *Memoria de la Música religiosa en España*? And that comical division of styles? And about his Treatises? Remember the hilarious one on *Instrumentation*, even funnier than the one on *Melody*. And regarding the treatment of our classical polyphonists, what nonsense did he not believe? There you have his compositions to prove it. And that *Lira* (Lyra!) *Sacro-Hispana*?

Indeed: these things should not be left alone; ignorance must be combatted. Therefore, do sharpen your pen and fight hard against the legend, sustained only by bad musicians".

Notice the expression "sharpen the pen", which seems to be a direct paraphrase of Otaño's heated statement in the postcard sent to Pedrell only a few weeks earlier.

Cecilio / Otaño then continued with a detailed line-by-line rebuttal of the article by "Miravalles", beginning with an *ad hominem* attack:

"Mr. Miravalles is going to give us the occasion, which we highly welcome, to go down into the details of interest and to demonstrate, once again, that one doesn't have to be a newspaper scribbler to hollow out one's voice and utter a few vulgarities, taking advantage of the good faith of the editors and readers of a respected newspaper".

---

<sup>507</sup> The Anthology Pedrell may be referring here to would be his *Antología de organistas clásicos españoles (Siglos XVI, XVII y XVIII)* [754], published in two volumes in 1908. This compilation of various organ pieces accompanied by brief biographical sketches ironically closely resembles in style and content (though not in its narrower breadth or lesser depth) Eslava's *Museo Orgánico Español*. Notwithstanding Pedrell's emphatic assertion, his *Antología* actually makes no mention at all of Eslava or his work.

And that set the general tone, calling into question in a second long paragraph the qualifications of the Navarrese journalist (whose identity Otaño evidently did not know) in the field of music, labeling him nothing more than an incompetent and unethical "pseudo-critic". In this first part of his fiery defense of Otaño / Gregorio, Otaño / Cecilio also naturally took the opportunity to denigrate Eslava as essayist and composer, calling his religious compositions "musical barbarities".

In his second article, a somewhat more restrained Otaño / Cecilio began by bringing up the simultaneously religious and liturgical nature that, in his view and according to the principles set by the *Motu Proprio*, should be demanded of church music, qualities that, according to him, the best-known sacred music compositions of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven and, certainly, Eslava lacked; characteristics, conversely, that only Gregorian chant and classical polyphony intrinsically possessed. About Eslava specifically, a condescending Otaño added, making use of the well-known Gospel parable of the talents (*his italics*) [753]:

"(...) The fact is that today's musical progress does not allow us to place Eslava but in a merely honorable and modest place, where, as a zealous laborer and with the means at his disposal, he worked sometimes with success and sometimes with notable mistakes. As an artist he does not seem to have been given *five talents*, and there are many who doubt whether he received *two*. Surely, if he received *one*, he did not keep it hidden, but worked with it, producing what was commensurate with its value. From that point of view, it can be said that he did what he was capable of and knew how, and we will not deprive him from the evangelical praise of *good and faithful servant*".

At the end of his long digression, Otaño / Cecilio presented his version of the "events" of the Sevilla Congress, implying that the only explanation for a motet by Eslava receiving broad public acclaim is that it must have been a conspiracy, bringing up again the theme of the "*idolillos*" of Ripollés and



Pedrell and recalling the uncouth tastes of Sevillians<sup>508</sup>, adding (*his boldface and italics*) [753]:

"The events of Sevilla have a very different story behind them<sup>509</sup> Who were those who planned the applause to demand a repetition that ultimately was given? How did the most sensible critics and maestros speak of that unjustified enthusiasm for an idol, as the author of their essential *Miserere* is indeed considered an idol for the people of Sevilla? That applause, was it not a sign of protest against the enemies of the *Miserere*? The *Jesu dulcis memoria* did not need these signs of appreciation, because that motet, in the eyes of the well-educated and or the maestros will never be more than a **passable religious work**."

The debates continued, and in 1911 Luis Villalba joined the fray with a series of exchanges of "open letters" from his periodical *La Ciudad de Dios* (later also reproduced in his *Biblioteca Sacro-Hispana*) with the organist of a purported town in the province of León, a certain Fernando Fernández Nucén. In his first letters [755][756], written in a witty and ironic tone, the organist from León described, frustrated, the impracticality of imposing the *Motu Proprio* regulations in rural parishes deprived of resources, the practically null acceptance among the parishioners of the musical styles imposed by the Papal regulations and the arbitrariness with which the censorship commissions in the bishoprics approved (the few) and prohibited (the many) religious works that came into their hands. Villalba's replies, in a tone matching that of his correspondent, had very little to offer, except to reiterate the new precepts. When the "Eslava matter" came up tangentially in correspondence, Villalba took up the opportunity to launch into a new attack on the Maestro, in terms, this time, that were relatively tepid by his standards. However, the criticism of Eslava in turn aroused the protests of an anonymous Carmelite friar, published in the Catholic magazine *El Monte Carmelo*, provoking an immediate reply from Villalba in the form of a harangue in *La*

---

<sup>508</sup> Otaño did not attend the Congress; his comment is therefore an assertion that he could have only made from hearsay.

<sup>509</sup> In contrast, as Otaño explained, with the "good" or "intelligent" behavior of the public at the previous Congress in Valladolid.

*Ciudad de Dios* oddly addressed, not to the unknown Carmelite, but to Fernández Nucén [757][758]. In any case, all this would have remained a barely significant blip of a polemic (relatively speaking) had not Vicente Ripollés intervened a few months later, at the beginning of 1912. Ripollés, spurred on by Otaño, felt it necessary to come to Villalba's defense and directly attack Eslava from the pages of *Música Sacro-Hispana*, making use of the same acrimony and lack of restraint that his fellow travelers Pedrell and Otaño had previously displayed [718]. And, imitating Otaño, Ripollés decided to hide his identity behind a pseudonym, perhaps not coincidentally choosing "*Alter Gregorius*" [759]:

"(...) When placed next to any of the works of our ancient polyphonists, Eslava's compositions, even the motets for solo voices, considered among the best and most liturgical of his religious works, cannot stand a worthy and honorable comparison. Then appear the slavery and coarseness of the rhythm, so lacking in the spiritual and mystical; the mannerism of the melody, which, casting aside the wise dictates of the Gregorian, follows the inspirations of mundane fashions; the poverty of an elementary, cold and uninteresting harmonization; the adulteration of the Gregorian chants, wrongly handled in their rhythm, in their tonality and in their harmonization. And this is only about the works belonging to the last period of the Maestro, because if we were to focus on his first musical forms, one would have to exclaim with the psalmist: *Delicta iuventutis meae, et ignorantia meas ne memineris, Domine*<sup>510</sup>. That is the absolute and unbridled reign of Italianism, with its obligatory parade of romanzas and cavatinas, duets, tercets and quartets, choruses of the highest and most insubstantial vulgarity, copy and imitation of those implausible and hollow ones that were heard daily on the opera stages.

All of this was Eslava, and all of that will have to be added to the maestro's credit and baggage in due time, in order to reassess his artistic personality and examine his true significance in the field of Spanish musical

---

<sup>510</sup> From the Latin, "Remember not, O Lord, the transgressions of my youth and my ignorance." (*Author's trans.*)

culture and his influence, beneficial or not, in the propagation of liturgical music (...)"

Ripollés concluded with the following exhortation, with a reference to his favorite epithet [759]:

"(...) Let us therefore congratulate ourselves that today we can sing and write truths without fear of raising the ire of the many and with the applause of not just a few. Let us forge ahead, and let us all continue, in holy alliance, tearing down idols and *idolillos*, or, in other words, false gods of greater or lesser relevance."

The acerbic attacks of Otaño, Pedrell and Ripollés from the tribune of *Música Sacro-Hispana* were met with a reply from the music correspondent of the *Diario de Navarra*, Tulio Cedia, in March 1912, in the form of a protest addressed to the editorial staff of Otaño's magazine. In his brief article, Cedia defended the legacy of his fellow countrymen Eslava and Felipe Gorriti (also at the time the target of fierce criticism), questioning the motives and qualifications of their self-appointed, mostly anonymous censors [760]:

"(...) Now, it seems, so many years after his death, it is claimed that Eslava's legacy is an "inconsistent pedestal raised to his exaggerated glories and greatness". Why? Is it sufficient justification that you say so, or is it that you expect us to believe you as if you were speaking 'ex-cathedra'<sup>511</sup>?"

There was no response.

In 1912, the most important event in the context of the *Motu Proprio* was the celebration of the Third National Congress of Sacred Music in Barcelona, between November 21 and 23. It was, objectively, the best organized and fruitful of the five congresses that took place on this subject in the 20<sup>th</sup> century [716][719]. A little has already been said here about this Congress and the speeches by Otaño and Pedrell (Pedrell's speech was actually delivered by Otaño, as Pedrell was unable to do it personally). Only worth adding here is a brief

---

<sup>511</sup> Meaning with a degree of authority equivalent to that of a Papal dogma, implying infallibility.

reference to Otaño's speech, steeped in orthodoxy and in which he reiterated his thesis on the need for the Church to submit to the strictest possible interpretation of the Papal mandate, taking also the opportunity to once again vent on the matter of the modern performance of the *Miserere* [719]:

"The ancients considered the final psalm of the Office of Tenebrae, the *Miserere*, as a true psalm, which on an austere modulated cadence proceeded in the manner of a prayer of repentance, full of humility and compunction; like the affection of a soul that does not dare raise its voice for fear of not seeming sufficiently contrite. The classical polyphonists reflected it, in general, with very sparse harmonic recitations called *fabordones*, always preserving the antiphonal character. The moderns, no less sinners than their ancestors, have believed that theirs was the right moment to raise the cry with dramatic passion, with convulsive scenes, opera finales, and invented the *Grandes Misereres*, great and enormous artistic and liturgical aberrations, for whose disappearance from the temple we have made in other Congresses, even with the expectation of not being listened to, fervent and energetic vows."

The popular reaction to the prohibitions against the performance of Eslava's works that by then had become part of the Holy Week ritual in some Spanish localities gave rise to appeals and petitions in the local press arguing for the preservation of these traditions. The rancorous and personal tone of the attacks on Eslava by the most ardent *motupropriistas* had no deterrent effect on those who defended the Maestro and his music. Perhaps recognizing this, the essayist and musicologist (and *Motu Proprio* advocate) José Artero<sup>512</sup> published an article in the *Música*

---

<sup>512</sup> The priest José Artero Pérez (1890-1961), a native of Sena (Huesca, Aragón) was a disciple and close collaborator of Nemesio Otaño, forming part of his (in his own words) "army of propagandists" of the *Motu Proprio*. Artero studied at the Pontifical University of Comillas, where he actively participated in the *Schola Cantorum* founded by Otaño and where he received a doctorate in Philosophy. A tireless editor and chronicler, José Artero was the first Rector Magnificent of the Pontifical University of Salamanca, founded in 1940, an institution where he was also Professor

*Sacro-Hispana* in 1913 that opened with the following acknowledgment [762]:

“Here’s the perennial issue! Once again poor Eslava being the scapegoat on which the lovers of liturgical music and observers of the pontifical prescriptions unload their blows, and the battle-horse for so many reluctant and impenitent spirits!”

The signed article (no pseudonym this time), argued, in a significant change of tactic and on a stronger dialectic footing than his co-religionists, that the prohibition of Eslava's *Lamentations* and *Miserere* during Holy Week could be justified based solely on the interpretation of the prescriptions of the *Motu Proprio* and on what he described as the "antiliturgical" nature of these compositions, without having to cast any aspersions on the figure and legacy of Eslava or on the overall artistic quality of his music.

Although many of Eslava's sacred works began to vanish from Spanish temples, largely as a consequence of the application of the *Motu Proprio* and, no doubt, the campaign to discredit the composer's work, his musical presence remained as a limited but stubborn custom in cities such as Madrid, Sevilla, Pamplona and Toledo until well into the 1920s. As proof of this, the press of the time frequently reported, for example, on the celebration of Holy Week with Eslava's *Lamentations* and *Miserere* at the Royal Chapel until at least 1916, as well as at the Cathedral of Toledo, Spain's primate church, until 1923. And, although with decreasing frequency, the great *Masses* (in E flat, in A), the *Office* and *Mass for the Dead*, *Sequences* and *Te Deum* by Eslava were also performed in the celebration of special solemnities until the beginning of the 1930s in some Spanish churches and cathedrals. Lesser works, such as motets, *Salves* and hymns continued to be sung even beyond, in some cases a tradition to this day<sup>513</sup>.

---

of Fundamental Theology and Professor of Musicology until his retirement in 1960 [761].

<sup>513</sup> Among these traditions are Eslava's *Salves*, which are still sung today in the patron saint festivities of towns in many parts of Spain, as well as other samples of his music, such as the annual performance in Irun (Guipúzcoa) of Eslava's *Tu es Petrus* during the festivities of San Pedro and

A case worth noting for its anecdotal value and for what seems to be in open contradiction with the aforementioned assertions of Otaño, Pedrell and Ripollés about the quality and the popular perception of Eslava's music, was the extensive and successful programming of his works during the official events of the XXII International Eucharistic Congress held in Madrid in June 1911<sup>514</sup>. This Congress was one of the most important religious and political events of the first three decades of the 20<sup>th</sup> century in Spain. It was organized by a national board presided over by the Infanta Isabel de Borbón y Borbón and featured the official patronage and active participation of her nephew, King Alfonso XIII. The selection, direction and execution of the music was entrusted to the *Capilla Isidoriana*. One or more works by Eslava (mostly the Eucharistic motets for solo voices, CPE-369), were sung at each of the four solemn sessions held in Madrid's church of San Francisco el Grande, making Eslava the most frequently performed composer during the Congress. Also in the Congress's program was the *Paráfrasis de la Cantiga 14 de Alfonso X*, performed to great acclaim at a special function organized at the Royal Theater in the presence of the royal family [763][764].

With a few exceptions, the programming of major works by Eslava in Spanish churches seems to have declined notably starting in the late 1920s, aided by the Church clamping down further in its orthodoxy. In 1928, the earlier Papal decrees on liturgical music received a doctrinal boost by Pope Pius XI in the form of the apostolic constitution *Divini cultus sanctitatem*. The proclamation of the Second Republic in Spain in 1931 and the grave incidents of anticlerical violence that accompanied it may also have contributed to greater austerity in the temples. On the other hand, the public

---

San Marcial, a tradition that began in 1935 and has been faithfully maintained to this day (information kindly provided by Juan Larruquert),

<sup>514</sup> Until its XXIV (1913) edition, the International Eucharistic Congresses were a major near-annual event of the Catholic Church dedicated to promoting certain aspects related to the Sacrament of the Eucharist. The XXII Madrid Congress enjoyed a considerable level of participation and wide coverage in the Spanish press, becoming also embroiled in a public controversy between the King and the elected government.

diatribes against Eslava were also decreasing in frequency and virulence, possibly as a result of the death of Villalba in 1921 and Pedrell in 1922, the economic difficulties Otaño's journal *Música Sacro-Hispana* was experiencing (it ceased publication in 1923), and the fact that Otaño himself was forced in 1922 by his ecclesiastical superiors to temporarily withdraw from his editorial work, for reasons that seem to have been related to his personal conduct [733].

#### The prohibition against Eslava's *Miserere* in Sevilla (1945)

Having survived with an assumed (but as it turns out, and unbeknownst to most, also a highly restricted) approval the pontifical consultation of Cardinal Spinola in 1905, the performances of Eslava's *Gran Miserere* on Holy Wednesday and Maundy Thursday in the Cathedral of Sevilla went on as a tradition inextricably linked to the Sevillian Holy Week celebrations. The music and the custom continued to be praised as pious or criticized as vulgar depending on the subjective eye (or ear) of the beholder, but Eslava's great opus remained an essential, ineffable and multitudinous event for the majority of Sevillians, just as much as the processions that accompanied the most important religious celebrations of the year<sup>515</sup>. Famous opera artists continued to vie for the honor of participating as soloists in its performance, and the event was always preceded with lively anticipation. King Alfonso XIII witnessed Eslava's *Miserere* in Sevilla in 1906 and 1930, and General Franco did so too in 1940. In 1928, the first recording of the *Miserere* was made, using the facilities of the Teatro de San Fernando, and on Holy Wednesday of 1935, the first live radio broadcast took place from the Cathedral, carried out by the Spanish radio network Unión Radio (1925-1939) [38][48]. Only in 1932-1934 and 1936-1937, during the difficult years of the Second Republic and

---

<sup>515</sup> To appreciate the different points of view on the *Miserere* and its celebration as portrayed by Sevillians (native or claimed) of that time, see, for example, the chronicles of the celebrated composer Joaquín Turina Pérez (1882-1949) [765] and the priest and writer Juan Francisco Muñoz y Pabón (1866-1920) [766][767]. Turina did not have a particularly favorable opinion of Hilarión Eslava as a composer (and especially of his *Miserere*) and considered him inferior musically to his teacher and Eslava's successor at the Cathedral's Chapel of Music, Evaristo García Torres.

the Spanish Civil War, was the tradition<sup>516</sup> suspended. These events were compounded by the death of the Master of the Chapel, Eduardo Torres, in 1934, and that of the then-Cardinal Archbishop of Sevilla, Eustaquio Ilundain y Esteban, in 1937.

The Mastership the Chapel remained vacant until the appointment in May 1939 of Norberto Almandoz, until then First Organist. Cardinal Pedro Segura y Sáenz (1880-1957) was designated as Cardinal Ilundain's successor, effective October 1937<sup>517</sup>. Cardinal Segura, as will be seen later, was a highly controversial figure, prone to rigid and narrow-minded fundamentalist views. However, sacred music was not among his most notorious obsessions. Nor at first did he seem inclined to break with the most deeply rooted liturgical customs in his new pastoral assignment. Thus, a few months after Segura's incorporation to the Archdiocese of Sevilla, the tradition of Eslava's *Miserere* was reinstated in the Office of *Tenebrae* on Holy Wednesday and Maundy Thursday. Other traditions, such as the Dances of the *Seises*, interrupted by the start of the war, were also reincorporated into the Cathedral's rites. In another example of continuity under Segura, in 1935, the idea of celebrating the *Miserere*, not in front of the High Altar, as had been the common practice, but in some other undefined part of the church, had been brought up as a means to make the performance "more convenient and less costly". The question remained unresolved for a

---

<sup>516</sup> As a consequence of the economic difficulties that the Spanish Church (and consequently, the archdiocese of Sevilla) was going through and the instability and anticlerical disturbances and violence that followed the proclamation of the Republic in 1931, the traditional *Miserere* by Eslava was substituted by the simpler *Miserereres* for solo voices by Julio Valdés Goicoechea (1877-1958) in 1932 and by his uncle Vicente Goicoechea in 1933, 1934 and 1936. In 1937, that year's *Miserere* was the premiere of a composition written for choirs and orchestra by Juan Antonio Gómez Navarro (1845-1923), former disciple of Hilarión Eslava and Jesús de Monasterio at the Madrid Conservatory.

<sup>517</sup> The military uprising that started the Spanish Civil War began on July 18, 1936. Sevilla fell into the hands of the rebels only a few days later. By October 1937, the city was part of the rearguard of the Nationalist zone and the ecclesiastical hierarchy had been fully restored, although in practice, and largely subjected to the control of the political authority of the military Junta.



while, but it was taken up again in 1938, the matter being raised to the new archbishop. Segura's categorical response, received just one day later, was "that the tradition of this Holy Church is to be upheld and that therefore (*the Miserere*) must be sung in the Main Chapel" [48]. The documentation preserved from those years suggests that Cardinal Segura presided regularly between 1938 and 1944 over the liturgy of Holy Wednesday and Thursday in the Cathedral, celebrated with the usual magnificence. At no time did the Cardinal publicly express any complaint or concern about this celebration, and there was nothing to foresee any substantial change.

Pedro Segura was born in the town of Carazo, in the province of Burgos, in 1880<sup>518</sup>. Of humble origins, the future Cardinal studied at the Pontifical Seminary of Comillas. He was ordained into the priesthood in 1906 and received his doctorate in Theology and Canon Law in 1908, followed by Philosophy in 1911. In 1916, Segura was named Bishop, becoming the youngest prelate in the Spanish Church, at the age of 36. He served as auxiliary bishop to Cardinal José María Cos in Valladolid until 1919. In 1920, he was transferred to the diocese of Coria (Cáceres). Segura's pastoral work in Las Hurdes, one of the poorest and most backward areas of Spain, and the personal relationship he established with Alfonso XIII during his visit to this region guided by Segura helped propel the career of the young bishop, appointed Archbishop of Burgos in 1926. Segura began to display around that time an increasingly reactionary and rigid personality, manifested, among other things, by an outsized and obsessive concern for the 'moral' conduct of the faithful and the clergy under his pastoral purview. In December 1927, Segura was elevated by Pope Pius XI to the cardinalate and appointed Archbishop of Toledo and thus, Cardinal Primate of Spain, the highest authority in the Spanish ecclesiastical hierarchy. With the advent of the Second Republic in April 1931, Segura's openly hostile attitude towards the new regime and his bitter disputes with

---

<sup>518</sup> Two very interesting (and highly recommended) biographical accounts on Cardinal Segura with contrasting styles and points of view used here as documentary sources are the Ph.D. thesis of Santiago Martínez Sánchez [768] and the more recent book by Carlos Ros Carballar [769].

the Vatican apostolic nuncio (diplomatic representative) to Spain since 1921, Federico Tedeschini (1873-1959), ultimately led to his resignation from the archbishopric of Toledo or, more aptly described, his removal, in September 1931, an unprecedented event in the history of Spain.

After an exile in Rome, Segura was named Cardinal Archbishop of Sevilla in 1937, with the enthusiastic and somewhat naive approval of the Nationalist government led by General Franco, who at first considered Segura "the first victim of the sectarian furies of the Republic that for five years debased Spain". It did not take long for Segura to draw Franco's ire, confronting the local political power and many of his parishioners, who were overwhelmed by the Cardinal Archbishop's incessant philippics — his infamous '*sabatinas*'<sup>519</sup> — and diocesan circulars, of obligatory reading in all the churches under his jurisdiction. In these pastoral instructions or, rather, tirades, Segura lambasted modernism, Protestants, modern dances, summer at the beach, American Catholics, Spain's foreign policy, certain movies, Sevilla's *Feria de Abril* and a host of other topics, threatening violators with heavy canonical penalties. His patience finally exhausted, Pope Pius XII suspended Segura in 1954, though he was nominally allowed to keep his title of archbishop of Sevilla. The archdiocese was *de facto* placed under a Vatican-appointed assistant bishop, the future Archbishop of Sevilla José María Bueno y Monreal (1904-1987). Segura died in Sevilla in 1957.

Returning to our story, Eslava's *Miserere*, despite its popularity, also did have its detractors in Sevilla, notably within the *Cabildo* itself, most of them probably motivated by sincere beliefs and deeply held personal or religious convictions. More broadly, however, there was also within the Cathedral hierarchy a pervasive resentment to the subordination of the *Cabildo* to the city's political authorities for the financing and planning each year of the Holy Week festivities, especially those that took place inside the Cathedral, among which the *Miserere* stood out for its cost

---

<sup>519</sup> So called because these instructions or lessons were typically issued on Saturdays (*sábado* in Spanish), to be read from the pulpit the following day or the Sunday after that.

and for all the fuss it created. One of the critics of Eslava's *Miserere* during those years was the Cathedral's own Master of the Chapel, Norberto Almandoz<sup>520</sup>. In 1938, shortly before his appointment to the Mastership, Almandoz wrote in these surprisingly negative and disproportionate terms about this tradition in the local daily *ABC of Sevilla* [771]:

"By "Miserere", the people of Sevilla cannot but refer to the one brought to fame by its numerous titles, to "theirs" par excellence, to that of the Cathedral of Sevilla; to that of its "Jerusalem" sighed by the tenor soloist; to that of don Hilarión Eslava y Elizondo. In Sevilla, the existence of other "Misereres" is inconceivable. The few attempts at impersonation have been unsuccessful. None of them has been allowed to settle, to acquire a residency card. To replace the official one, the "only one", has proven impossible. For the music lover from Sevilla, the Davidic prose of the penitential psalm was crystallized and immortalized in the gentle music of Eslava. In turn, the sacred text earned the musician from Navarra an everlasting remembrance among his unconditional admirers. We do not know by what mysterious influence, by what strange relationship, whenever we hear in our Cathedral the centenary work by Eslava, when the orchestra valiantly launches into the first bars of the fanciful and swaggering "Quoniam"<sup>521</sup> instinctively and quickly come

---

<sup>520</sup> Born in Astigarraga (Guipúzcoa) in 1893, Norberto Almandoz Mendizábal began his musical studies in the Basque Country. In 1913, he entered the Pontifical Seminary of Comillas, where he remained until his ordination to the priesthood in 1918. At Comillas, he met and became a favorite student of Nemesio Otaño's, with whom he always shared a deep friendship. In 1919, Almandoz earned the position of First Organist at the Cathedral of Sevilla, a post he held until he became a Master of the Chapel in 1939. In 1920, he was awarded a scholarship to Paris, where he studied with the French composer and organist Gabriel Pierné (1863-1937). Almandoz actively participated in the musical life of Sevilla and was one of the main promoters that led to the establishment of the Conservatory of Sevilla. In that city he also collaborated with Manuel de Falla in the creation of the Orquesta Bética de Cámara and, from 1935, he was the music columnist for the newspaper *ABC de Sevilla*. Almandoz retired from his post of Master of the Chapel in 1960 and died in Sevilla in 1970 [770].

<sup>521</sup> Part 10 of 12 of the sung Psalm.

to our imagination the late Bizet and his opera "Carmen". Causes, reasons for this insistent telepathic mania? Inexplicable. We will entrust the solution of this quandary to the lovers of occultism and similar sciences. Let us now return to the "Quoniam". What courage and challenging emphasis are found in the entrance of the tenors, all in unison! And what a fierce reply from the basses, who, far from being intimidated by the tenors' gallant attitude, in a desperate laryngeal struggle, gain ground, becoming the challengers in the phrase "non delectaberis". The contest in this fragment develops at full speed, tumultuous and fierce; "non, non, non, non, non, delectaveris" [*sic*], "non, non", both sides shout without any restraint. The providential arrival of the soloists prevents a near-imminent tragedy. In the "Quoniam" — as in the jocular "Auditui"<sup>522</sup> — Eslava gave away humor and grace in abundance. We doubt that in his "Pietro il Crudele", "Il Solitario" and "La tregua di Ptolemyde" [*sic*] one can find passages with such abandon and comicality. If Bizet, before writing his "Carmen" had visited Sevilla, like his colleagues Chabrier<sup>523</sup> and Saint-Saens did, and had listened to our "Miserere", we are sure that when he heard the "Quoniam" he would have exclaimed: "Beautiful themes for my 'Carmen'! and would have immediately taken his pencil to his notebook. Needless to say, the themes would have shown Escamilla in all his bullfighting prowess. In fact, the "Quoniam" has a markedly bullfighting air and panache. The choristers know it as the "*pasodoble*" of the "Miserere". Bringing those themes into the opera character would have greatly enhanced his professional [*bullfighting*] feats. "Carmen" would have benefited in color and local atmosphere, and Eslava, assimilated by Bizet, thanks to his technical and picturesque abilities, would have acquired a stage prominence and celebrity not previously achieved with his theatrical works. (...)"

---

<sup>522</sup> Part 6 of 12 of the sung Psalm.

<sup>523</sup> Reference to Emmanuel Chabrier (1841-1894), French composer known especially for his rhapsody for orchestra on Spanish themes titled *España* (1883).

If Almandoz's purpose with this opinion piece was to castigate Eslava's *Miserere* as operatic and Italianizing, his choice of Georges Bizet's brilliant opera as a point of reference was certainly odd: French, imbued with its own peculiar flavor of Spanish folklore, full of clichés, and premiered 40 years *after* the *Miserere*. Almandoz's commentary brings to mind as a retort the words that, in his rebuttal of another similar criticism, Eslava himself had said in 1845:

"(...) I have had the misfortune of not pleasing a small number of journalists, who last year described as profane the religious works composed for my *oposición [to the Royal Chapel]*, and as religious my *Treguas*, premiered shortly thereafter in the Teatro del Circo, although it is worth noting that with regard to this opera, my antagonists were not in agreement, as some found in it nothing more than *Misereres*, while others found only *polos and tiranas*." <sup>524</sup>

Less bombastic and a little more balanced than his 1938 chronicle was a new and longer article by Almandoz that appeared in the same newspaper under the title "Eslava and the orchestration of his *Miserere*" in 1944 [772], in which he described Eslava-composer and his *Miserere* in these words:

"The orchestra was never the forte of the distinguished maestro, in contrast with the voices, where, since his first works, he has always been a skilled musician of consummate mastery.

The *Miserere* — be it said with all due respect — suffers from fillers and instrumental poverty in the orchestration. Nevertheless, scattered in various verses, we can hear imaginative passages that achieve a pleasing effect".

Despite all of his seeming and publicly voiced reluctance, Norberto Almandoz conducted Eslava's *Miserere* at the Cathedral between 1940 and 1944, and did so more than competently and to great acclaim, even bringing to Sevilla the newly created *Coro Easo* from San Sebastián to enhance the artistic quality of the performances.

---

<sup>524</sup> See Chapter V.

In September 1943, Segura convened a Diocesan Synod, which took place from November 18-20 of the same year. The Synod was followed by a Provincial Council, announced in April 1944 and held November 12-19, 1944. Both conferences were prompted by prescriptions of the Code of Canon Law. Their stated objective was the establishment or update of regulations and precepts to be applied across the Archbishopric and the ecclesiastical province of Sevilla, although Segura took advantage of these meetings as opportunities to strengthen his authority and to foster loyalty to his person. The meetings dealt mainly with topics close to the Cardinal Archbishop's heart: matters such as religious orthodoxy, faith instruction, priestly ministry, moral conduct and formation of the clergy, lending traditional customs a Christian orientation, worship practices, and the Sacraments. In this full agenda, music in the temples was hardly discussed: the mandates imposed by Pius X and Pius XI were recalled and, at the Synod, the role of the Diocesan Commission on Sacred Music in approving liturgical music was reiterated, along with the instruction to the Master of the Chapel of Music of the Cathedral to *[sic]* "ensure faithful compliance with all the laws of choral singing, and to uproot the vices that have been introduced into sacred music" in the temple. There was nothing truly new, nor any specific mention of the traditional singing of the *Miserere* at the Cathedral; at least, nothing openly obvious [773].

The support or, perhaps more appropriately, the façade of tolerance maintained towards Eslava's *Miserere* during the first seven years of Segura's vicariate was to be transformed into unyielding opposition, beginning in early 1945. This time, however, it was not merely going to be another random "outburst" from the Cardinal Archbishop, but the meticulous execution of a tactical plan comprising multiple phases and involving a larger group of people. Based on the complexity of the plan and how it was carried out, the idea must have begun to take shape months in advance<sup>525</sup>.

---

<sup>525</sup> The prior existence of a detailed "organic plan" to reform music in the Cathedral is mentioned in a letter from Nemesio Otaño to Norberto Almandoz dated March 1945, which will be referred to below.

The first public step was taken by Segura on New Year's Day 1945, in his first pastoral letter of the year, announcing the convocation of a Sacred Music Congress of the ecclesiastical province of Sevilla on the theme of the *Motu Proprio*, to be held in mid-March, but without mentioning the *Miserere* as its true objective. The pastoral letter was followed by the preliminary program of the Congress two weeks later. In parallel, around the same time, Segura privately wrote to well-known *Motu Proprio* proselytes outside the Archdiocese with the intent of gathering documentation that could be used as unquestionably authoritative opinions about Eslava's *Miserere* and its alleged contravention of Papal norms. In response, the Cardinal Archbishop received in early February letters from, perhaps among others, Father Donostia and David Pujol<sup>526</sup>, the tone and content of which are easy to imagine [768].

At the same time, Segura initiated a consultation with the Dean of the *Cabildo*, Luciano Rivas Santiago. In a communication marked with the heading "confidential, reserved" dated January 31, 1945, the Cardinal asked the Dean about his opinion "on the singing of the *Miserere* by maestro Eslava, given its musical conditions and the circumstances surrounding its performance". The answer came back signed on behalf of the full *Cabildo*<sup>527</sup> on February 19. The *Cabildo*'s memorandum stated that "Eslava's '*Miserere*', as it appears in its original score, is in total conflict

---

<sup>526</sup> José Gonzalo Zulaika Arregi, also known as José Antonio Donostia, Jose Antonio de San Sebastián, or Father (Padre) Donostia (in *Basque*, Aita Donostia) (1886-1956) and David Maria Pujol i Roca (1894-1979). Father Donostia, a Capuchin friar, was a distinguished composer, organist, writer and musicologist. In 1945, he was residing in Barcelona as a founding member of the then-recently created Spanish Institute of Musicology, an institution integrated in the *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (Higher Council for Scientific Research), an official institution for the development of science, which at that time was subordinate to Franco's Ministry of Education. Dom David Pujol, a Benedictine monk, was a specialist in musicology who headed the *Escolanía* (Religious Choir) of the Monastery of Montserrat (Barcelona). Segura had likely met both men at the IV Congress of Religious Music held in Vitoria in 1928 [716].

<sup>527</sup> By way of reference, in 1945 the *Cabildo* of Sevilla had 21 members, including the Master of the Chapel of Music, Norberto Almandoz [774].

with the letter and the spirit of the Motu Proprio of Pius X and the Constitution 'Divini Cultus' of Pius XI on sacred music and singing", adding that "the theatrical setting for its performance (...) is also in manifest conflict with the liturgical laws of the Holy Church on choral officiating" [70][71]. Curiously, the memorandum made no mention of the purported Papal privilege received by Cardinal Spinola in 1905, interpreted at the time as an indefinite dispensation for the performance of the work according to custom. It is difficult to imagine this omission as being accidental, as this exception (even in its inaccurate interpretation) was well known and was clearly documented in the *Cabildo's* records.

To buttress his internal support, Segura also turned independently to his Prefect of Sacred Ceremonies (and member of the *Cabildo*), Manuel Gómez Rodríguez (1873-1946). In his long report to the Cardinal, the Prefect declared the singing of Eslava's *Miserere* "anti-liturgical" based on his interpretation of the decrees of the Sacred Congregation of Rites and, in his opinion, on the theatrical and disrespectful image of the choirs and singers in the church during the performance of the Psalm. The Prefect concluded his report by stating that [70][775]-

"(...) the prohibition of Eslava's *Miserere*, must obviously be the strictest possible, if one takes into account the spirit that dominates on those days, the solemnity of the Mysteries that are commemorated in them, the respectable antiquity of the rites and ceremonies used and the atmosphere of peace and affliction that dominates and fills on those days even the most lukewarm Christian hearts."

adding that, in his opinion, "(...) Eslava's *Miserere* should no longer be tolerated on the nights of Holy Wednesday and Maundy Thursday, in the manner in which it is [*presently*] performed". As in the case of the *Cabildo*, the Prefect too failed to mention the precedent supposedly established in 1905.

Meanwhile, in a perhaps not-so-casual coincidence, the February 1945 issue of the magazine *Tesoro Sacro-Musical*



published an article signed by its editor, Babil Echarri<sup>528</sup> with the title "*Quosque tandem...?*"<sup>529</sup> airing the usual clichés about Eslava's *Miserere*, although the author seemed this time somewhat more charitable towards the composer than some of his fellow proselytes. Specifically, Echarri called Eslava's *Miserere* "inconvenience and abuse" and asked rhetorically (one presumes) if "the Lord (or his representatives) should come as in Jerusalem, whip in hand, to expel the merchants from the temple" [776].

Despite the unusual discretion with which Segura tried to move on this matter, word began to spread among the citizenry, the Cardinal Archbishop's plans being received with genuine consternation. In a letter addressed to Segura signed by several Sevillian notables headed by the Rector of the University of Sevilla, José Mariano Mota Salado (1887-1959), it was argued that the *Miserere* of Eslava did not deserve to disappear, as it constituted "a religious manifestation that is bound to the memory of so many generations, and that so intensely contributes to the splendor, uniqueness and glory of our Holy Week". It was of no use; the die had already been cast [768].

On March 1, 1945, the *Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla* (the official bulletin of the Archbishopric) published a *Pastoral Instruction* signed by Cardinal Segura a few days earlier, on February 25, 1945, containing a lengthy communiqué to be read in all the churches of the Archdiocese on the subject of Eslava's *Miserere* [775]. Segura's *Pastoral Instruction* was also published as a 32-page standalone booklet. The Instruction,

---

<sup>528</sup> Babil Echarri Alfaro (1903-1986) was a Navarrese missionary priest of the order of the Immaculate Heart of Mary, composer, organist, editor and musicologist. From 1937, Echarri held the position of director of the journal *Tesoro Sacro-Musical* (1917-1978), considered the figurative heir in content, style and ideology to the earlier *Música Sacro-Hispana* founded by Otaño, a periodical by then defunct.

<sup>529</sup> Latin reference to the Roman orator and philosopher Marcus Tullius Cicero's (106-47 BCE) "*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*" ("How long will you, Catilina, abuse our patience?"), directed against the politician and conspirator Lucius Sergius Catilina (ca. 108-62 BCE). This phrase has become over time a figure of speech often used out of its original political context, as indeed is the case here.

without explicitly prohibiting the traditional singing of the *Miserere* in the Cathedral, condemned it unreservedly. The authority to proscribe the tradition was delegated to the *Cabildo* and its Prefect of Ceremonies; Segura only had to give his *consent*. In this way, the Cardinal Archbishop could hold the local ecclesiastical authorities responsible for any consequences that might arise — a clever survival ploy — but highly uncharacteristic for a Cardinal Segura to whom his flock's reaction to his own actions had always mattered very little. Regardless, the risk of protests was minimal; it must be recalled that this was Spain in 1945, less than six years after the end of the Civil War and still a victim of relentless political repression and strict press censorship.

The *Instruction* began with a detailed exposition of the *Motu Proprio* of Pius X and the subsequent binding affirmation of this ruling by Pius XI. Then, in a section entitled "An inveterate abuse in this Archdiocese", it explained the banishment of the *Miserere* and the prolonged past "abuse" due to what it termed "the incomprehension of some, the poor judgment of others, the malice of the few, and the ignorance of the many". The author of the pamphlet next moved on to discrediting Eslava, slyly alleging that "his biography clearly implies that his musical training took place in an environment not very favorable to the deep study of strictly sacred music." This statement was followed by a mention of the National Congresses of Religious Music held in 1907, 1908, 1912 and 1928, and a reprobation (in 1905 or something more recent? Unclear) of the *Miserere* as music unsuitable for the liturgy, as confirmed by the Diocesan Commission of Sacred Music of Sevilla. And, as was also the case with the *Cabildo's* reports to Segura, there was no reference here either to the earlier discussions or to the Papal consultation involving Archbishop Spinola, or to the actions of the *Cabildo* on the matter back in 1905.

The greatest attacks on Eslava personally and on his *Miserere*, however, were left for the next section of the *Instruction*, titled "The judgment of the experts", in which the author(s) of the pamphlet made a detailed reference to the articles that had appeared in the journal *Música Sacro-Hispana* between 1910 and 1913 (previously discussed here), including Pedrell's ferocious attack on Eslava in 1910, its author again

shamelessly referred to as *the Spanish Wagner*. The *Instruction* also brought up Otaño's speech on the subject of the *Miserere* given at the 1912 National Congress of Sacred Music in Barcelona, recalling the enthusiastic applause with which it was purportedly received<sup>530</sup>. This was followed by the contents of the letter that Father Donostia had sent to Segura two weeks earlier along with a fragment of an invective published almost seven years earlier against the *Miserere* by an anonymous "indisputable musical authority" — precisely, as it happens — the 1938 article by Almandoz in the *ABC de Sevilla* cited here earlier. The scathing criticism concluded with a generic comment, taken entirely out of context, that Manuel de Falla had made in 1939 about the state of religious music in Spain. The comment in reality had probably nothing to do with Sevilla's *Miserere*, but the *Instruction* mendaciously twisted it into a direct reference<sup>531</sup>. In the pamphlet's final

---

<sup>530</sup> It is worth noting that Segura had not attended the Congress, having taken up his new post as Doctoral canon in the diocese of Valladolid only a few weeks before. Furthermore, it is improbable that Segura would have read that information in the official chronicle of the Congress, which had been published in Barcelona 32 years prior as a very limited print edition. This may indicate that Segura likely had significant help in preparing the *Instruction*.

<sup>531</sup> The citation in question comes from a letter Falla wrote to the organizing committee of the International Exposition of Sacred Art that the newly constituted Spanish government held in Vitoria at the end of May 1939, a month after the end of the Civil War [777]. At the beginning of his somewhat oddly incoherent letter, Falla expressed his support for the Exposition, apologizing for his absence. Later in the letter, Falla advocated for official support for the religious arts, suggesting as evidence for the need the poor artistic condition of the churches:

"(...) (*that*) it would be enough to take a look at the musical production, which since the middle of the 18<sup>th</sup> century, is extant at the archives of our cathedrals. And it is not only this, but in the extra-liturgical daily life it has reached incredible extremes; I am referring to certain *coplas* and *gozos*, in which, not only the music, but the texts themselves (with very few exceptions) are unworthy of the high purpose to which they are intended. I am referring, especially, to the middle and the south of Spain, as in the north and in Catalonia, happily, this reform, as far as music is concerned, has already borne fruit, although not at the same level as far as sacred images are concerned (...)" [*cont.*]

section, with the heading a "highly praiseworthy agreement", the previously described opinion of the *Cabildo* was presented in summary form, followed by an announcement of the upcoming Metropolitan Congress of Sacred Music, which was scheduled to begin just two weeks later. Enforcement of the *Instruction* became mandatory in the entire ecclesiastical province of Sevilla, so that the tradition of Eslava's *Miserere* in Jerez de la Frontera was also suppressed (the diocese of Asidonia-Jerez was, and still is, administratively part of the Archdiocese of Sevilla), as well as in the Sevillian town of Marchena and by extension, in the rest of Andalucía, as was the case of Baeza (Jaén), where Eslava's *Miserere* had been sung every Holy Week for more than 80 years.

It only remained, then, to drive the final stake — the Congress convened by Segura. The First (and only one to have been held around that time) Metropolitan Congress of Sacred Music of Sevilla took place from March 14 to 17, 1945, with all the pomp of a national congress and sparing no expense<sup>532</sup>. Madrid's prestigious *Capilla Isidoriana*, a choir of seminarians brought from Cuenca and several local groups took part in it, as did, as guest lecturers, Father Donostia, who came from Barcelona, the director of the Madrid periodical

---

Falla next spoke in favor of the creation of schools of sacred music and complained about "the abuses we suffer regarding the ringing of church bells, so far from the majesty and severity they should have". It is difficult to see in any of this a clear connection with the Sevillian *Miserere*, which was neither a *copla* nor a *gozo* (let alone having anything to do with bell tolling), and used a text in Latin of a Psalm, taken directly from the Bible. It was a work, moreover, that Falla already knew from many years back, and about which he does not seem to have ever previously voiced any complaints. Manuel de Falla, undoubtedly the greatest figure of Spanish music in the 20<sup>th</sup> century, an extraordinarily sensitive and deeply spiritual man whose health and spirit were shattered by the events of the Civil War, was subjected from 1936 onwards to the relentless harassment of a new political and ecclesiastical order that sought to satisfy its desire for legitimacy using the maestro's name [778][779]. That is blatantly evidenced here by the out-of-context inclusion of his writing in the *Pastoral Instruction*. In 1939, an ill and despondent Falla moved to Argentina, where he died in 1946.

<sup>532</sup> It should be mentioned that this was a time when people were starving in post-Civil War Spain.

*Tesoro Sacro-Musical*, Babil Echarri, the Benedictine monk from the Monastery of Silos Germán Prado Peraita (1891-1974), and the disciple and collaborator of Nemesio Otaño, José Artero, professor at the Pontifical University of Salamanca. Otaño had been also listed in the program as one of the invited speakers, but in the end, he did not come to Sevilla for personal health reasons. The inaugural session was attended, representing the Pope, by the Apostolic Nuncio for Spain, Cardinal Gaetano Cicognani (1881-1962). The press of the time makes no mention of the presence at the Congress of any prominent civil authorities, but it does highlight, in several of the most solemn acts, the attendance of the military governor of Sevilla, Major General José Martín Prat y Armesto (†1960), perhaps both an expression of official support from Madrid and a non-too-subtle warning to any unhappy Sevillians. All the sessions of the Congress were presided personally by Cardinal Segura.

The Congress did not really go beyond a trite re-exposition of the precepts of the *Motu Proprio*, the merits of Gregorian chant and the importance of musical education and popular chant. Otaño's talk on polyphony was finally given by Artero. Eslava's *Miserere* was not openly discussed, but it would undoubtedly have been the most debated topic in the hallways and cloakrooms of the Congress. As for the selection of music for the various interludes and solemn sessions, it does not take much imagination to see a certain desire for revenge for all of the perceived grievances of the 1908 Congress: not only was there not a single work by Eslava in any of the programs, but the Eucharistic motet *Jesu dulcis memoria* of the maestro... Guerrero<sup>533</sup> was prominently included in the Great Sacred Music Concert on the 16<sup>th</sup>. Goicoechea's *Miserere*, the work chosen to replace Eslava's at the Cathedral in 1945 (as well as in 1946) was also performed in the same concert. The chronicles of the event do not mention any special ovations or repetitions of any of the works performed [780]-[783]. The magazine *Ritmo* (until 1943 directed by Otaño) published in its June issue Congress

---

<sup>533</sup> Recall that at the 1908 National Congress, the enthusiastic reception by the Sevillian public of Eslava's motet with the same title, and the perceived affronts against the memory of the Renaissance maestro Francisco Guerrero unleashed the ire of the leaders of the *motupropriistas* toward Eslava.

self-congratulatory reports by Germán Prado and José Artero slavishly reiterating their unconditional support of the Congress and Segura's decision [784][785].

Seen today, it is ironic that all this display of orthodoxy in favor of the *Motu Proprio* took place only two years before Pius XII's encyclical *Mediator Dei*, which marked the beginning of the (almost) 180-degree turn by the Catholic Church regarding sacred music that was to culminate with the Second Vatican Council.

Goicoechea's *Miserere* was performed in the Cathedral of Sevilla on Holy Wednesday and Maundy Thursday, March 28<sup>th</sup> and 29<sup>th</sup>. In contrast to the anticipation with which the performance of the *Miserere* was usually received in the local press, this emblematic ritual of the Sevillian Holy Week went almost unnoticed and unmentioned [786][787], a silence perhaps driven by official censorship for fear of possible protests but, more likely, the collective yawning of many in Sevilla. Referring to the 1945 performance of the *Miserere* at the Cathedral, the musician José Manuel Delgado recently observed, with his wry Sevillian sense of humor [788] —

"The reports do not say if anyone went to hear it [*Goicoechea's Miserere*], but *His Most Reverend Eminence* is known to have been present."

Prominent figures in Sevilla sought repeatedly to restore the traditional *Miserere*. In April 1945, a petition was unanimously approved by the Permanent Municipal Commission of the Sevillian City Council, according to which the mayor was requested, on behalf of the entire City Council, to send a supplication to the Supreme Pontiff (bypassing Segura, it seems) for the purpose of "granting the necessary authorization, so that Eslava's *Miserere* may be heard in the Holy, Metropolitan and Patriarchal Cathedral Church, in the way it has been traditionally performed". The request was documented with a long and detailed pleading in which the purported Papal dispensation of 1905 was mentioned. The City Council does not seem to have acted on the request [788]. In 1947, the mayor of Sevilla and other Sevillian notables presented a new petition to Segura, with a similarly hopeless outcome [768].

On March 9, 1945, a few days after Segura's publication of his *Instruction* and less than a week before the opening of the Metropolitan Congress of Sacred Music, a well-informed Nemesio Otaño had sent a letter to the Cardinal Archbishop expressing his joy at the news and the burning contempt that, 40 years after his first inquisitorial steps in Valladolid, the Jesuit still felt for Eslava and his *Miserere* [768]:

"(...) I congratulate His Excellency because, at last, it has been decided to deal the death blow to the monstrosity."

This statement ("I congratulate His Excellency because, at last, it has been decided") seems to imply that Otaño and Segura (or persons close to both) may have discussed the matter of the prohibition prior to the issuance of the *Pastoral Instruction*. In another section of his letter, Otaño, with his usual derisive tone, took the opportunity to again brand Sevillians as stubborn and unsophisticated:

"I always told Sevillians that, since that work was unworthy of the temple and of no artistic value whatever, they should perform it in a theater or in a public square, if so incurable was their fanatical admiration for it, incomprehensible in a cultured people."<sup>534</sup>

There is no record of any reply or any further dialogue between Segura and Otaño after this letter.

All this curious plotting raises questions such as...

- Why did these actions wait until 1945, under the authority of the same Cardinal Archbishop Segura who had reinstated the tradition of Eslava's *Miserere* seven years earlier, and lacking a new, compelling reason to impose its prohibition?
- What prompted Segura to approve this decision and execute it with such unusual caution?

The documentation gathered here is insufficient to allow formulating conclusive answers to these and other related

---

<sup>534</sup> The letter from Otaño to Segura is preserved in the collection *Agencia de preces y varios, 1930-1946* of the archives of the Cathedral of Sevilla. The quotations from this letter reproduced here come from [768].

questions, but may at least enable constructing reasonable hypotheses. In addition to the *Pastoral Instruction*, the *Cabildo's* records, and the press reports already cited, the personal correspondence between Norberto Almandoz and his friend and former professor at the Pontifical University of Comillas, Nemesio Otaño, at the beginning of 1945 partially delves into this topic<sup>535</sup>. From all this information, it may be deduced that there was indeed a plan, probably forged by members of Sevilla's Cathedral *Cabildo* discreetly headed by the Master of the Chapel (Almandoz), a plan in which Segura was involved from the beginning, or whose creation may even have been suggested by the Cardinal Archbishop himself, but most of the details of which were placed in Almandoz's hands. Almandoz, perhaps with the help of José Artero, would have been in charge of writing the historical references of the *Pastoral Instruction*, a topic that Segura was hardly familiar with, as well as the preparations for the Congress and the new programming for the Holy Week celebrations at the Cathedral.

Despite his fickle character and extremist tendencies, Cardinal Segura was a relatively learned and intelligent person. He lacked, however, musical training, and sacred music was never for him a subject of much demonstrated interest<sup>536</sup>. For that same reason, it is unlikely that the Cardinal Archbishop knew in much detail about the travails relating to the implementation of the *Motu Proprio* in Spain

---

<sup>535</sup> This is correspondence preserved at ERESBIL and at the Archive-Library of the Sanctuary of Loyola / Loiolako Santutegia (Gipuzkoa), consisting of three letters from Otaño to Almandoz dated between February 26 and March 4, 1945, and a letter from Almandoz to Otaño dated March 5, 1945 [789]. The author would like to thank Mark Barnés (ERESBIL) and Olatz Berasategui (Santuario de Loyola) for their kind assistance in locating and providing copies of these documents.

<sup>536</sup> Segura presided over the solemn sessions of the IV Congress of Sacred Music held in Vitoria in 1928, in his capacity as Cardinal Primate of Spain, but beyond simple supporting speeches, he does not seem to have contributed as a speaker or as a specialist in any of its technical sessions, nor did he do so in 1945 at the Metropolitan Congress of Sevilla. He is also not known to have collaborated in any publications related to sacred music or the *Motu Proprio* prior (or subsequent) to his 1945 *Pastoral Instruction*.



after 1904, or about what happened at, or what was published regarding the National Congresses of Religious Music in Valladolid, Sevilla or Barcelona (1907-1912), none of which he likely attended. And, although Segura never allowed himself to be too troubled by the constant bullying of his flock with his endless *sabatinas*, his priorities were almost always exclusively aligned with enforcement of his rather unique concept of public morality and his sanctimonious sense of piety. Eslava's *Miserere* was not in itself, nor did anyone ever label it (not even its most acerbic critics), an artistic work that carried moral danger<sup>537</sup>, so it is therefore difficult to conceive it as a priority for Segura. Moreover, being such a deeply rooted tradition in Sevilla, the *Miserere*'s suppression entailed a certain risk of disturbing the peace of the city — the main fear communicated by Cardinal Spinola to the Pope in his confidential consultation of 1905. Hence, perhaps, Segura's caution on the matter.

Segura argued in the *Instruction* that the prohibition of Eslava's *Miserere* was justified by the constitutions of the 1943 Diocesan Synod on Sacred Music, a rather weak reasoning, given the tangential character given at the Synod to this general topic and the fact that the synodal provisions were nothing more than a repetition of the Papal ordinances of 1903 and contained no mention whatever to the *Miserere*. If he had wanted to preserve Eslava's *Miserere*, Segura could have very easily ignored these constitutions without anyone making a fuss, and the matter would have quietly shelved. The Cardinal Archbishop and the *Cabildo* must have felt that, in 1945, the time had come to act and that they could count on the support and collaboration of powerful influences in Madrid — specifically Nemesio Otaño — to overcome any resistance that might arise to the execution of the plan.

Otaño had commented in his February 26 letter to Almandoz [789]:

"The *Señor Cardenal [sic]* invited me, via a very kind letter, to *[attend]* the Congress that you are about to

---

<sup>537</sup> As will be recalled, the concern of the local ecclesiastical hierarchy had always been rather the conduct of the parishioners during the performance of the Psalm (by Eslava or anyone else) in the darkness of the temple,

host, of which I only have references from a letter received yesterday from Artero in which he tells me about his participation.

The *Señor Cardenal* asked me to talk to you. I waited a few days to see if you would give me some direction; but in view of your silence, I decided to ask you directly what plans you have for me.

Of course, I would very much like to take part in the Congress, in order to honor history (...)"

The fact that Otaño did not participate in Segura's plans from the outset may have been due to the lack of trust and the scarcely friendly relationship that existed between the two, a result of Otaño's employment at the end of 1931 and the beginning of 1932 as informer, courier and trusted agent of Tedeschini, the Papal Nuncio for Spain and Segura's sworn enemy. In that assignment, one of the most important and delicate matters Otaño had to deal with was precisely Cardinal Segura, involved at that time in an open conflict with the newly proclaimed Republican regime, while simultaneously also facing an allegation in the Cardinal Primate's private life that threatened to turn into a major public scandal capable of destroying his career and grievously hurting the Holy See's public image. Otaño had told Tedeschini at that time that he detested Segura, a feeling that was apparently reciprocated [769][790]. However, in 1945, the opportunity to travel to Sevilla and regain his prominence as the maximum "apostle" in Spain of the *Motu Proprio* must have been worth for Otaño all the discomfort of having to see Segura again. The Cardinal, on the other hand, seemed willing, for appearances sake, to make peace or, at least, to declare a truce with Otaño.

Since the late 1920s, as a Jesuit with powerful connections in the Spanish Nunciature and with the Vatican, Nemesio Otaño had become a prominent personality in political circles of the Catholic right. After the dissolution of the Society of Jesus by the government of the Republic in January of 1932, and beset by health problems. Otaño retired to his native Azcoitia. After the fall of Azcoitia in the hands of the rebel troops in 1937, Otaño was recruited by Franco's government to popularize the new national anthem — the old *Marcha Real* or *Marcha Granadera* — a topic that had been of interest to

him since 1917, at the suggestion of King Alfonso XIII<sup>538</sup>. Otaño's usefulness and servile attitude towards the new regime earned him rapid promotions, including heading the musical organization of a number of important official events, collaborations with Radio Nacional de España, his appointment as Director of the Orquesta Filarmónica de Madrid in 1940, the direction that same year of the magazine *Ritmo*, his admittance in 1943 to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando and a veritable "avalanche" (in his own words) of honors and official appointments, including Director of the Musicology Section of the Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología (part of the newly created CSIC) in 1940, Musical Advisor to the General Directorate of Propaganda in 1940, Director of the National Council of Music (part of the General Directorate of Fine Arts) in 1941 and, perhaps most significantly, Director of Madrid's Royal Conservatory of Music and Declamation, a position he held between 1940 and 1951<sup>539</sup>. In 1945, Otaño's prestige and official authority were at their zenith [733][791]-[793].

On March 1, the same day that the *Pastoral Instruction* was issued in Sevilla, Otaño sent Almandoz a new letter dealing mainly with the upcoming Congress, in which he stated [789]

"I will let you advise me on the place I can occupy in your organic plan. I have prepared a project for a Higher School of Religious Music, which it would be convenient for me to divulge, not in a speech, but in an exposition, in the form of a report or memorandum.

If there are private sessions, I can lead some, if you like, for I have no desire to be in charge. I will take part, however, in whatever is offered to me, guided by the old experience that I have in these matters. I find the new generation utterly clueless in all of this and I will not be silent when I find it convenient to offer some useful orientation."

---

<sup>538</sup> As an noteworthy coincidence, recall the unsuccessful official contest held in 1870 to choose a national anthem, in which Eslava and his colleagues Barbieri and Saldoni took part (Chapter XI).

<sup>539</sup> Manuel de Falla had earlier been proposed for the post with Otaño's support, but Falla turned the appointment down outright [779].

Almandoz sought to give his former teacher the greatest possible prominence and thus lend the initiative the greatest semblance of authority and official approval. In a letter dated March 4, Otaño suggested being introduced at the Congress as "Director of the Royal Conservatory and President of the National Council of Music." Almandoz [789] replied "(...) whatever you say, everything shall be of interest, and will be listened to with the highest interest". Otaño, however, was forced at the last moment to cancel his trip to Sevilla due to illness, though not before writing the letter to Segura cited earlier congratulating him for having put an end to the "monstrosity" of Eslava's *Miserere*.

The other figure of interest is José Artero, a seminary classmate of Almandoz at Comillas, and like him, a leading member of the *Schola Cantorum* founded and directed there by Otaño. Artero was a figure always very close to Otaño, collaborating with him in various musical publications and as an organizer and participant in numerous congresses and conferences, as well as an enthusiastic propagandist of the *Motu Proprio*. During the Republic, Artero was also engaged in religious and political activism, identifying himself with the Catholic right in a doctrinal line close to that of Cardinal Segura's. He was a military chaplain during the Civil War, working for the Francoist Armed Force's *Servicio Artístico de Vanguardia* ("Frontline Artistic Service") of the rebel army. From its foundation in 1940 until 1943, Artero was Rector of the Pontifical University of Salamanca, remaining in this institution afterwards as professor of Fundamental Theology and professor of Musicology [761][794]. Although he did not have Otaño's prestige, Artero had a decisive influence in the process that led to the prohibition of in Sevilla of Eslava's *Miserere*.

The enduring Sevillian tradition of Eslava's *Miserere*, though somewhat transformed, returned to the city during Holy Week of 1956, with Cardinal Segura already removed from his official duties by the Vatican, Otaño retired from all activity and in the last weeks of his life, and Pius XII's encyclical *Musicae Sacrae disciplina* having been published only a few months earlier. The revival took place on March 28, Holy Wednesday in 1956 at the Teatro Lope de Vega, presented as

a "sacred concert" under the baton of maestro Pedro Braña Martínez (1902-1995), then director of the Municipal Band of Sevilla, with the sponsorship of the *Consejo General de las Cofradías y Hermandades* of Sevilla. The choir that performed on that occasion was a bit of an amalgam: the female singers were students from the Conservatory of Sevilla and members of the Women's Section of the Falange<sup>540</sup>; their male counterparts was former members of the *Coral Sevillana* (an organization that had just ceased to exist) and the city's *Coral Ignaciana*. The degree of popular acclaim was such that the *Miserere* was performed again on Holy Saturday at the city's old Coliseo España<sup>541</sup> [795].

The following year, the *Miserere* was performed at the Church of the Annunciation (next to the University of Sevilla) alternating from then on between the Church of the Annunciation, the Coliseo, and the Teatro de San Fernando until the definitive return to the Cathedral in 1970; a period that the chronicler José Enrique Ayarra calls the "time of wandering" [38]. Though not without challenges, Eslava's *Miserere* has been performed annually during Lent and Holy Week at the Cathedral and in other Sevillian churches, with only a two-year pause in 2020 and 2021 imposed by the COVID-19 pandemic. The *Asociación Coral de Sevilla* meanwhile has earned the honor of having performed Eslava's *Miserere* in the Sevillian capital without interruption since 1959, except for the two years of the pandemic.

In Baeza (Jaén), their tradition of Eslava's *Miserere*, which, as in Sevilla, had deep roots, was also temporarily suspended in 1945. It was restored in 1970, thanks to the tireless work of maestro Gerónimo Morales García (1928-1992), founder of the town's *Coral Baezana* and the tenacity of the people of Baeza. Baeza's *Miserere* has been performed every year since 2006 during Holy Week at the Cathedral of the Nativity of Our Lady.

---

<sup>540</sup> At the time, the official (and only) political party of General Franco's regime.

<sup>541</sup> The information on the return of Eslava's *Miserere* to Sevilla summarized here is drawn from the personal testimony of José Manuel Delgado, the contemporary press, and the account of José Enrique Ayarra in Ref. [38].

Although not with the same regularity, the tradition of Eslava's *Miserere* has been maintained with similar strength across other parts of Andalucía: in places such as Jerez de la Frontera, Utrera, Arcos de la Frontera and Marchena. It has also recently been performed in Pamplona as a repertoire work of the *Federación de Coros de Navarra / Nafarroako Abesbatzen Elkarte*.

### Hilarión Eslava: Present and Future

In 1978, the events organized to honor the centenary of the death of Hilarión Eslava, especially in the Basque Country and in his native Navarra, brought at last a renewed appreciation and recognition of the Maestro from Burlada. Among the highlights, in addition to numerous concerts and cultural events, was the publication of the posthumous biography by Leocadio Hernández Ascunce [2] and the monograph edited by José Luis Ansorena [1][9][36][84][112][210][284][290][340], both of these works having become over the years truly invaluable references on Eslava.

More recently, and with a broader reach, the Spanish musical legacy of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, so maligned during the 20<sup>th</sup> century, has also begun to garner interest and recognition, judging by the growing profusion during the last 25 years of papers, publications and academic studies on the subject and on its main protagonists. In the case of Eslava, the extraordinary research and dissemination work carried out by the Jesuit José López Calo has decisively helped to foster a more gracious and objective image of this figure, above the hackneyed and facile past disqualifications of his music, overcoming an assessment of his sacred production that had been conditioned exclusively by an outdated *Motu Proprio* and a knowledge of his music that rarely wandered beyond his Sevillian *Misereres* of 1835-1837. What have been lacking until now — and, to a large extent, are still pending — are efforts to study in depth and systematically recover the Maestro's considerable legacy.

The *hilarioneslava.org* project, which this biography is a part of, was born at the beginning of 2019 as a private, not-for-profit effort, without the benefit of any external funding, by the Seattle (U.S.A.)-based husband-and-wife team of Antonio

and Rebecca Rufín, and is still underway today (September 2024). Its main objectives are to recover, publicize, and facilitate the use and enjoyment of Hilarión Eslava's music and to stimulate research on the Maestro. This work is also making it possible to compile the most complete inventory of Eslava's work to date<sup>542</sup>. Though lacking official funding, this project has been met with the approval and encouragement of numerous music organizations and professionals and researchers in Spain and elsewhere.

In its facet of musical recovery and dissemination, this activity involves the painstaking work of locating, and editing scores by Hilarión Eslava (or those attributed to, or directly related to him), adapting them to modern notation and publishing them digitally on a bilingual (Spanish-English) public website exclusively dedicated to this purpose and accessible freely online via the <https://hilarioneslava.org> portal. The only restrictions on the site are (1) a prohibition against the use of the files and data published therein for profit without prior authorization, and (2) the requirement to state in any performative use or reproduction of the scores the authorship of the transcriptions and include an acknowledgment of their original provenance. By mid-2024, the number of transcribed scores had already surpassed 200, including sacred music, unpublished opera fragments, and a varied repertoire of choral music and concert and chamber music works.

Most of the scores from which the transcriptions have been drawn are the direct result of research, consultations and formal agreements established with more than 70 academic, state, private and ecclesiastical archives and institutions in Spain and across the globe. Deserving a special acknowledgment here for their support and assistance are ERESBIL – Basque music archive, Biblioteca Nacional de España, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Archivo Real y General de Navarra, the municipal network of libraries administered by the Madrid City Council, the Biblioteca de Catalunya, the Universidad Complutense of Madrid, the Royal Conservatory of Music of Madrid, the

---

<sup>542</sup> See Annex B.

Institución Colombina of Sevilla, and the Archives of the Metropolitan Cathedral of Santiago de Chile.

This re-editing part of this effort involves transcribing note-by-note digital images of the original scores (most of them manuscript and some barely legible) using the digital application MuseScore®. This work is carried out with great care and attention to detail, correcting obvious errors and facilitating as much as possible the potentially performative use of the scores. With regard to performance specifically, in the case of large choral works, the transcription work is complemented by the addition of keyboard reductions (transcriptions of the original reductions, if available, or reductions created by the editor herself, if not) that performers and conductors can use for practice. In the case of orchestral works, the transcriptions contain, in addition to the full scores, the individual scores for each instrument. The end result is a complete digital record for each work formatted with professional quality and design, ready for its download and use. Also published on the website along with the transcriptions are synthesized audio files or actual recordings (if available, and with the necessary permissions secured), as well as annotations and suggestions from the editor about each work and what may have been learned about its origin, publication, or intended use. As a general criterion in this recovery work, works whose scores can be acquired commercially, as is the case, for example, of Sevilla's popular *Misereres* of 1833-1837, are not transcribed or published on the website — only referenced.

Despite the obvious achievements, this project has also faced unexpected challenges. One of the most significant difficulties has been (and, sadly, continues to be) the restricted access and dissemination of Hilarión Eslava's music extant in certain Spanish ecclesiastical archives. The problem lies in the peculiar and nebulous legal framework governing the cultural patrimony of the Roman Catholic Church in Spain — particularly its archives — and the lack of a coherent policy in this regard on the part of the ecclesiastical hierarchy and



the Spanish government<sup>543</sup>. As a consequence of this complex situation, different archives have reacted variously to requests for access and use of musical scores related to this project, ranging from a (reasonable) conditional approval and often, the payment of reproduction fees, to, at the opposite end of the scale, silence or categorical rejections based on circular and sometimes incomprehensible reasoning, illustrated by the following example sent to this author by the Canon Archivist of a major Spanish cathedral:

"We are unable to provide you with the authorization you request to obtain copies of the works of Hilarión Eslava that you are interested in because your purpose is to disseminate them openly. Among the commitments we ask of all researchers using our Archive is their full compliance with the following requirements:

- That the copies requested be used solely for the purpose of musicological research, without disseminating or publishing any copies, transcriptions or recordings of any kind of the works, or any part thereof.
- That they are not played or be made known in any public or private performance without the explicit permission of the Cabildo of the Cathedral of [REDACTED].

In your case, the first requirement is not met, as you cannot control, if you publish them [*the scores*], the use to which they are exposed, which is included in the second [*requirement*]."

---

<sup>543</sup> Hilarión Eslava and his contemporaries were already complaining about the difficulties of access to the ecclesiastical archives in 1855-1856 in the pages of the *Gaceta Musical de Madrid*. See also the quotation of Francisco Barbieri at the beginning of the section "La *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860)" in Chapter VIII. In those times, however, ecclesiastical reticence was mainly motivated by the loss of exclusivity or prestige that could result for a given church or cathedral from the undue diffusion of its musical collections. On the other hand, it is well known that members of the chapels of music used to freely share their works, their own or others', with or without authorization, with colleagues, teachers and disciples, one of the reasons why numerous manuscript copies of Eslava's compositions have been found in the archives of dioceses with which Hilarion never maintained a direct relationship.

Words like these hardly seem logical or admissible in the 21<sup>st</sup> century. How can one justify that an unpublished national, cultural or religious heritage over 150 years old, may not be disclosed, let alone used under *any* conditions?<sup>544</sup>

As the above quote clearly implies and, as any Spanish musicology researcher can confirm, this project is not by any means the only like effort affected by such decisions. Worst of all in this instance is that there is a large number of Eslava's works that are affected by these conditions — about 150 by our reckoning — many of them whose source manuscripts are in a precarious state of preservation and not backed by digital copies, as this author has been able to verify personally. One only has to read the devastating anecdotes collected by musicologist José López Calo from his own experience [798] to appreciate the reality that the survival of a legacy of this nature under these conditions is by no means assured, and that the risk of irretrievable loss is not insignificant.

In closing, and still on the subject, it is worth recognizing the positive efforts of the Pontifical Commission for the Cultural Heritage of the Church, created in Rome in 1993 by Pope John Paul II, whose enlightened recommendations to diocesan bishops include the following statement regarding ecclesiastical archives [799]:

“Archives, as part of the cultural heritage, should be offered primarily at the service of the community that has produced them. But in time they assume a universal destination because they become the heritage of all of humanity. The material stored can not be, in fact, precluded to those who can take advantage of it in order to know more about the history of the Christian people, their religious, civil, cultural and social deeds.

Those responsible must make sure that the use of Church archives be facilitated further, that is not only to those interested who have the right to access but also to a larger range of researchers, without prejudice

---

<sup>544</sup> For various perspectives on the unique situation of ecclesiastical cultural heritage in Spain and its background and status, see, for example, [796] and [797].

towards their religious or ideological backgrounds, following the best of Church tradition yet while respecting the appropriate norms of protection offered by universal law as well as the regulations of the diocesan bishop.

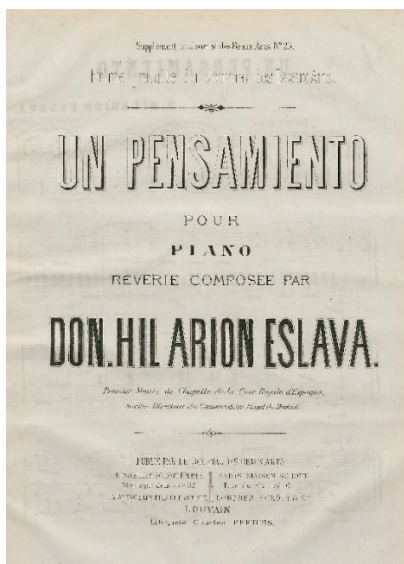
Such an attitude of disinterested openness, kind welcome, and competent service must be taken into careful consideration so that the historical memory of the Church may be offered to the entire society.”<sup>545</sup>.

Let these final words serve, then, as both a plea and a hope that in the not-too-distant future we may come to know and enjoy more fully the rich legacy of one of the most emblematic and influential figures of Spanish music of the entire 19<sup>th</sup> century.

---

<sup>545</sup> Paragraph 4.1 of the curial document, in its official English translation from [799].





Cover of the score for *Un Pensamiento* for piano, by Hilarión Eslava, supplement to the *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18<sup>e</sup> Année, N°23, Schott / Libr. Charles Peeters, Leuven (Belgium), December 15, 1876. Universitätsbibliothek Heidelberg (Germany). Public domain.

The composer Jules Massenet [ca. 1875], photo by unknown author, Bibliothèque nationale de France. Public domain. Massenet was a recognized admirer in France of the music works of Hilarión Eslava.



Santiago Arrillaga and his wife Clementine Savin [ca. 1880], photo by unknown autor, in “La comunidad vasca de San Francisco: Los orígenes (1849-1949) (I/II)”, *Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos*; online at <https://www.euskonews.eus/zbk/766/la-comunidad-vasca-de-san-francisco-los-origenes-1849-1949-iii/ar-0766015001C/>, consulted January 18, 2024. The pianist, organist and composer Santiago Arrillaga often performed the works of his former teacher, Hilarión Eslava, in San Francisco, U.S.A.

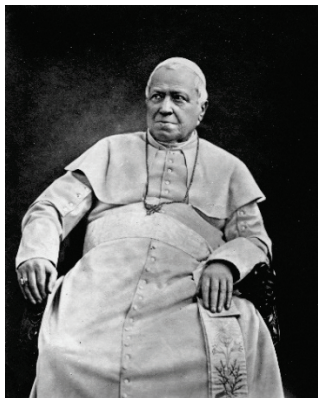


“In the choir” [1890], oil painting by Vicente Borrás Abellá, Museo Nacional del Prado, Madrid. Public domain. The image shows a typical Church choir in Spain in the late 19<sup>th</sup> century. Note the use of musical instruments and traditional large-format plainchant hymnals.

Alegory of the Council of Trent [1588], fresco by Pasquale Cati, Basilica di Santa Maria in Trastevere, Roma. Public domain.



The Pope Benedict XIV [1746], portrait by Pierre Subleyras, Metropolitan Museum of Art, New York. Public domain. This Pope was the author of the encyclical *Annus qui hunc* (1749).



The Pope Pius IX [1875], photo by Adolphe Braun, Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Public domain.



The Pope Pius X [1914], photo by Ernest Histed, National Portrait Gallery, London. Pius X was the author of the *Motu Proprio "Tra le Sollecitudini"* (1903).



Felipe Pedrell [ca. 1901], photo by Lokner, Bibliothèque nationale de France. Public



Nemesio Otaño [1943], photo by Jalón Ángel, Biblioteca Musical Víctor Espinós, Madrid.



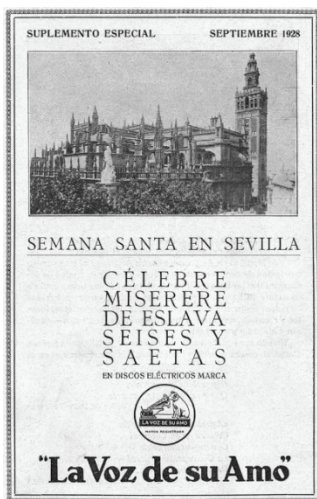
Luis Villalba Muñoz [1911], by Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza. Museo del Prado, Madrid. Public domain.





Marcelo Spínola, Archbishop of Sevilla [ca. 1905], photo by unknown author. Public domain. Spínola interceded in Roma in 1905 to save the Sevillian tradition of Eslava's *Miserere*.

Advertisement for the first gramophone recording of Eslava's *Miserere*, in "Semana Santa en Sevilla: Célebre miserere de Eslava, Seises y Saetas en discos eléctricos marca *La Voz de su Amo*" (Special supplement), Barcelona, September 1928. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



Procession of Corpus Christi in Sevilla [1925], courtesy ERESBIL-Archivo Vasco de la Música / Fondo Norberto Almandoz and Mark Barnés. In the foreground, second to the right, Norberto Almandoz. In the back, center, behind the Seises, the Master of the Chapel, Eduardo Torres.





(Center, l-r) The General Gonzalo Queipo de Llano, Cardinal Segura and the Rector of the Universidad de Sevilla, José Mariano Mota Salado, at the University [1937]. Fototeca de Sevilla image. Public domain. In 1945, Segura imposed the prohibition against performing Eslava's in the Cathedral of Sevilla, on the basis of the prescriptions of Pope Pius X's *Motu Proprio*.

AUDICIÓN DEL TRADICIONAL  
**MISERERE**  
 HILARIÓN ESLAVA  
 INTERPRETADO DESDE 1959  
 POR EL CORO Y ORQUESTA DE LA  
**ASOCIACIÓN  
 CORAL DE SEVILLA**  
 ARTURO GARRALÓN TENOR      DAVID LAGARES BARÍTONO  
 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ CONTRATENOR  
 AURORA BECERRA Y JAIME RABASCO NIÑOS TIPILES DE LA ESCOLANÍA DOMUS CARMINA  
 JESÚS BECERRA DIRECCIÓN  
 SÁBADO 16 DE MARZO 2024, 20:30 HORAS  
 CATEDRAL DE SEVILLA

ORGANIZAN  
 NO DO AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

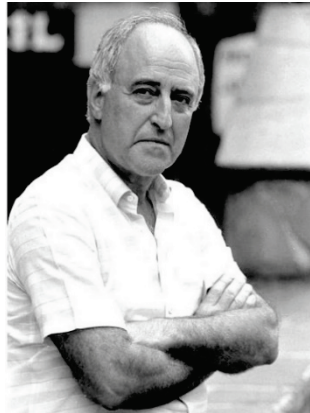
Official banner announcing the 2024 performance of “the traditional *Miserere* by Hilarión Eslava” at the Cathedral of Sevilla [2024]. Catedral de Sevilla / Asociación Coral de Sevilla / Ayuntamiento de Sevilla.



Leocadio Hernández Ascunce, in *La España Sacro-Musical*, *Revista mensual Hispanoamericana*, aprobada y bendecida por el Emmo. Sr. Cardenal Primado, Año V, Núm., LV, Barcelona, July 15, 1934, p. 545. Biblioteca Nacional de España. Along with José Luis Ansorena (1928-2019) and José López Calo (1922-2020), Fr. Hernández Ascunce (1883-1965) was one of the most distinguished biographers of Hilarión Eslava in the 20<sup>th</sup> century

José Luis Ansorena (undated photo), from the website Auñamendi Eusko Ikaskuntza, Fondo Bernardo Estornés Lasa

(<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/ansorena-miranda-jose-luis/ar-21551/fotos/>, consulted February 12, 2024). In addition to his recognized musical, compositional, and musicological labor, Fr. Ansorena founded in 1974 in Rentería / Errenteria the Archivo de Compositores Vascos, known today as ERESBIL/ Basque music archive.



Fr. José López-Calo, photo by Xurxo Lobato, in “*Falece o musicólogo José López Calo, académico das Belas Artes*”, in *Nós Diario*, Compostela (Spain), published online on May 12, 2020 (<https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/falece-jose-lopez-calo-academico-das-belas-artes/20200511160035097373.html>, consulted February 12, 2024). López Calo was one of the most highly regarded experts on Spanish sacred music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.



Hilarión Eslava, engraving by José Cuevas, lithograph by de Santos González, Madrid [1879]. Biblioteca Nacional de España. Public domain.



# **DOCUMENTARY SOURCES AND BIBLIOGRAPHY**



## DOCUMENTARY SOURCES AND BIBLIOGRAPHY<sup>a</sup>

1. Ansorena Miranda, José Luis, “Biografía de D. Hilarión Eslava”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 2-118.
2. Hernández Ascunce, Leocadio, *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava, músico y maestro de músicos navarro (1807-1878)*, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978] (Obra originalmente escrita en 1929)
3. Telletxea Aguilera, Anai, “Hilarión Eslava (1807-1878): recuperación del repertorio para oboe y corno inglés como instrumento solista”, Proyecto de fin de grado 2021-2022, Conservatorio Superior de Música de Aragón, Zaragoza [2022].
4. Mañé y Flaquer, Juan, *El Oasis – Viaje al país de los fueros*, Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, Barcelona [1878], págs. 243-246.
5. *Censo español executado de orden del Rey comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado y del Despacho en el año de 1787*, disponible en línea a través del Instituto Nacional de Estadística de España, <https://www.ine.es/>.
6. Web del Ayuntamiento de Burlada – Burlata, <http://www.burlada.es/>. Consultado 10 de febrero de 2022.
7. *Navarra, Historia y Arte – Tierras y Gentes*, publicación de la Caja de Ahorros de Navarra [1984].<sup>b</sup>
8. Datos del Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2911>. Consultado el 11 de febrero de 2023.
9. Arana Martija, José Antonio, “Eslava, músico vasco”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo

---

<sup>a</sup> These references, corresponding to the numerical citations in the text, are listed here in their source language.

<sup>b</sup> This beautifully illustrated book was a gift to the author and his wife by Mr. Juan Pedro Urquiza Azpiri, owner for 40 years of the former "Hilarión Eslava" bookshop in Burlada, and also a writer, historian and beloved local chronicler, during of our visit to Hilarión Eslava's birthplace in October 2021. With this brief acknowledgment, we wish to express our sincere gratitude for his generous and warm gesture, and as an expression of the great affection we hold for the town of Burlada.

Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 307-343.

10. Gurría García, Pedro A., y Lázaro Ruiz, Mercedes, “La mortalidad infantil y juvenil en La Rioja durante el siglo XIX”, *Historia Contemporánea* 18 [1999], págs. 163-180.
11. Fernández Cabrera, Antonio, “Estudios Biográficos: Don Hilarión Eslava”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año II Núm. 10, Sevilla, 11 de febrero de 1843, págs. 74-79.
12. Saint-Martin, Carmela, *Don Hilarión Eslava*, Navarra Temas de Cultura Popular 176, publicado por la Diputación Foral de Navarra, Pamplona [1973].
13. Esperanza y Sola, José María, *Treinta años de crítica musical, colección póstuma de los trabajos de D. José María Esperanza y Sola* (3 vols.), Tipografía de la viuda e hijos de Tello, Madrid [1906].
14. Guaza y Gómez-Talavera, Carlos, y Guerra y Alarcón, Antonio, *Músicos, Poetas y Actores, Colección de estudios critico-biográficos de Salinas, Morales, Victoria, Eslava, Ledesma, Masarnau, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ayala, Maíquez, Latorre y Romea*, Imp. De F. Maroto, Madrid [1884], págs. 49-52.
15. Esperanza y Sola, José María, “Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XXII Núm. XXVIII, Madrid, 30 de julio de 1878, págs. 62-63.
16. Parada y Barreto, José, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, casa editorial de Bonifacio Eslava, Madrid [1868], págs. 141-149.
17. Chase, Gilbert, “Hilarión Eslava”, *The Musical Quarterly*, Vol. 24, No. 1, enero 1938, págs. 74-83.
18. Zalva, José, “Hilarion Eslava”, *Vida Vasca*, 1935 Núm. XII, Navarra [1935], p. 147.
19. Esperanza y Sola, José María, “Euskaros ilustres. D. Hilarión Eslava y Elizondo”, *Euskal-Erria: revista vascongada*, T. 19 [1888]. págs. 336-343.
20. Costas, Carlos José, “Hilarión Eslava: Algo más que unas pegadizas lecciones de solfeo”, conferencia presentada en el Club Urbis, Madrid [1978].
21. Vengoechea Arteaga, Santiago, “Póstumo homenaje al inmortal Eslava”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra* [1920], págs. 178-183.
22. Peña y Goñi, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX - Apuntes históricos*, Imprenta de El Liberal, Madrid [1881].



23. Bahamonde, Ángel, y Martínez, Jesús Antonio, *Historia de España Siglo XIX*, 13ª edición, Ediciones Cátedra, Madrid [2021].
24. Muneta Martínez de Morentin, Jesús María, *Músicos turolenses*, Instituto de Estudios Turolenses [2007], p. 68.
25. Vega Toscano, Ana, “Así se recibió la obra de Beethoven en España”, edición digital en *The Conversation* (España), <https://theconversation.com/asi-se-recibio-la-obra-de-beethoven-en-espana-151141>, [15 diciembre 2020]. Consultado 13 de marzo de 2022.
26. Casares Rodicio, Emilio, “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, Universidad Complutense de Madrid [2005], págs. 35-70.
27. Delgado García, Fernando, “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, Universidad Complutense de Madrid [2006], págs. 109-134.
28. Haro Almansa, Rosario, y van Zummeren Moreno, Guillermo, “Orígenes y desarrollo de los Conservatorios Superiores de Música Españoles”, *VI Congreso Nacional / II Congreso Internacional de Conservatorios Superiores de Música*, Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, 22-24 de noviembre de 2017, págs. 283-298.
29. “Historia del RCSMM”, en la web del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en <https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>. Consultado el 13 de marzo de 2022.
30. Datos recogidos por el Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/intercensal/>. Consultado el 6 de junio de 2022.
31. “El Burgo recupera los 5.000 habitantes”, en SoriaNoticias.com, <https://sorianoticias.com/noticia/2022-01-03-el-burgo-recupera-los-5-000-habitantes-85656>, 3 de enero de 2022. Consultado el 19 de marzo de 2022.
32. “Historia”, web del Ilmo. Ayuntamiento de El Burgo de Osma, en <https://www.burgodeosma.com/monumentos.html>. Consultado el 19 de marzo de 2022.
33. Palacios Sanz, José Ignacio, “Aproximación histórica a la Capilla de Música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: De Bernardo Pérez al “Motu proprio””, *Revista de Musicología*, enero-septiembre 1991, Vol. 14, No. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (Enero-septiembre 1991), págs. 549-559.

34. Palacios Sanz, José Ignacio, *Tres siglos de música en la Catedral de El Burgo de Osma (1780-1924)*, Centro de Estudios Sorianos (CSIC) [1991].
35. Hernández Franco, Juan, *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna: puritate sanguinis*, Editum - Ediciones de la Universidad de Murcia [2010].
36. López-Calo, José, “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 119-150.
37. Montero Muñoz, María Luisa, *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, Volumen IV (1771-1830), Centro de Documentación Musical de Andalucía [2016].
38. Ayarra Jarne, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla*, Colección Arte Hispalense, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla [1979].
39. Ballús Casóliwa, Glòria y Ezquerro Esteban, Antonio, “Francisco Andreví (\*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX, Parte I - Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla”, *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2019, 7, págs. 3-48.
40. Espar, Joaquín, *Autores selectos sagrados, cristianos y profanos para uso de los alumnos de latinidad y humanidades en los seminarios*, Tomo III, Imprenta de Francisco Arís, Tarragona [1858], p. 220.
41. Freire López, Ana María, “Juan Nicasio Gallego Hernández”, web de la Real Academia de la Historia, en <https://dbe.rah.es/biografias/10109/juan-nicasio-gallego-hernandez>. Página consultada el 8 de abril de 2022.
42. “La Gaceta de Madrid”, publicada por La Imprenta Real, Madrid [1830].
43. “Oposición al magisterio de la Real Capilla”, en *El Correo: Periódico literario y mercantil*, Núm. 298, 7 de junio de 1830, Madrid, pág. 2.
44. Capdepón Verdú, Paulino, “Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma”, web de la Real Academia de la Historia, en <https://dbe.rah.es/biografias/37205/mariano-nicasio-rodriguez-de-ledesma>. Página consultada el 20 de abril de 2022.

45. de Francisco Olmos, Jose María, “La moneda en la época de los borbones (1700-1808) - Economía y propaganda”, en *Monedas, Medios de Cambio y Espacios de Circulación en América Latina y España: 1500-1900*, Manuel B. Chacón Hidalgo y Justo Cuño Bonito, eds., Fundación Museos Banco Central de Costa Rica [2022], págs. 257-311.
46. Martínez Molés, Vicente, “Música en las danzas de los Seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreví (1853)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, Vol. VI, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla [2013].
47. Elías de Molins, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, Tomo I, Imprenta de Fidel Giró, Barcelona [1889], págs. 80-85.
48. Montero Muñoz, María Luisa, *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, Volumen V (1831-1938), Centro de Documentación Musical de Andalucía [2016].
49. *Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes. By Lord Byron*, book published by Milner and Sowerby, Halifax (England) [1837]. Available online through the Gutenberg Project, <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm>. Consulted 12 June 2022.
50. Hazañas y La Rua, Joaquín, *Historia de Sevilla, curso breve en diez lecciones explicadas en la Academia de Estudios Sevillanos de octubre de 1930 a 11 de abril de 1931*, Sevilla [1932]. Reimprimido en los EE. UU. en 1992.
51. Datos del Instituto Nacional de Estadística de España, en <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2911>. Consultado el 6 de junio de 2022.
52. Gallichan, Walter M., *The Story of Seville with Three Chapters on the Artists of Seville by C. Gasquoine Hartley*, J.M. Dent & Co., London [1903].
53. Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, nouvelle édition revue et corrigée, Charpentier, ed., Paris [1845].
54. Ayarra Jarne, José Enrique, “El Órgano: Historia reciente”, web de la Catedral de Sevilla, en <https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/musica/el-organo/>. Consultado el 20 de junio de 2022.
55. Isusi-Fagoaga, Rosa, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, Volumen I, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sevilla [2012].

56. Madurga Continente, Rebeca, “La vida musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XIX”, *Música en la Catedral de Pamplona*, Nº6, ed. Capilla de Música, Catedral de Pamplona [2021].
57. Sánchez de Haedo, Julián, *Guía del estado eclesiástico seglar y regular, de España en particular y de toda la Iglesia Católica en general, para el año de 1828*, Imprenta de Sancha, Madrid [1829].
58. De la Rosa y López, Simón, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, imprenta de Francisco de P. Diaz, Sevilla [1904].
59. Ayarra Jarne, José Enrique, “Los niños seises de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 42-43, 2014-2015, págs. 61-71.
60. *The Sacred Heart Review – for God and Country*, Vol. 27, No. 8, Boston (Massachusetts, USA), 22 February 1902, p. 128. The article cites the observations of Fr. Ethelred L. Taunton, Catholic writer, previously published in the newspaper *The Catholic Times* of Liverpool (UK).
61. Almandoz Mendizábal, Norberto, en “Informaciones musicales”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, Sevilla, pág. 26.
62. Otero Nieto, Ignacio, “Sevilla y la música concepcionista”, *Temas de estética y arte*, Núm. XIX, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2005], págs. 169-247.
63. Cuesta y Paulin, Mariano de la, *Descripción del templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran*, Imprenta del Diario de Sevilla, Sevilla [1850], págs. 183-198.
64. Ayarra Jarne, José Enrique, “La música en las funciones litúrgicas de Semana Santa de la catedral hispalense”, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Serie Colección Cultura Viva, No. 5, 2ª edición, Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, Sevilla [1999], págs. 85-109.
65. Jiménez Sampedro, Rafael, *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX*, Abec editores, Sevilla [2013].
66. Varela, Juan, “La Semana Santa en Sevilla”, en *El Panorama – Periódico de Literatura y Artes*, Año I, No. 3, Madrid, 12 de abril de 1838, págs. 40-43.
67. González Barrionuevo, Herminio, *et al.*, *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada [1994], págs. 348-390.

68. López-Calo, José, *Tres Misereres andaluces de Hilarión Eslava, Vol. I, Miserere de 1835-37*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].
69. López-Calo, José, *Tres Misereres andaluces de Hilarión Eslava, Vol. II, Miserere de la Catedral de Sevilla, 1833*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].
70. López-Calo, José, *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2011].
71. López-Calo, José, “Los Misereres de Eslava”, *Temas de estética y arte*, Núm. XXVII, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2013], págs. 221-305.
72. Porrúa y Velázquez, Francisco, *Historia de la epidemia llamada cólera-morbo que ha sufrido Sevilla, seguida de algunas reflexiones sobre el variado asiento, naturaleza y método curativo de esta enfermedad, y sobre la tan controvertida cuestión del contagio*, Imprenta de Mariano Caro, Sevilla [1834].
73. Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla - de 1800 a 1850*, Imprenta y Librería de Hijos de Fé, Sevilla [1872].
74. *Spain, A Companion to Spanish Studies*, editado por P.E. Russell, Methuen & Co. Ltd., Londres [1982], págs. 156-170.
75. Reyero, Carlos, “Sevilla y las políticas de propaganda visual durante la regencia de Espartero”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla [2013], págs. 701-714.
76. Delgado Rodríguez, José Manuel, *Miserere de Hilarión Eslava*, Centro de Documentación Musical de Andalucía [2010].
77. Rosas Salas, Sergio, “El Cabildo Catedral de Puebla durante el sexenio absolutista: entre la lealtad monárquica y la división capitular”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 21, Núm. 2, julio-diciembre, 2016, publicado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia [2016], págs. 156-181.
78. Cuenca Toribio, José Manuel, *Historia de Sevilla - Sevilla en el siglo XIX*, 4ª edición, Universidad de Sevilla [1991].
79. Fernández, Cayetano, *D. Fabián de Miranda, Deán de Sevilla*, Imprenta y Librería de los Sres. A. Izquierdo y sobrino, Sevilla [1883].
80. Moliner Prada, Antonio, “El anticlericalismo popular durante el bienio 1834-1835”, *La América y la España Contemporánea, Hispania Sacra*, Vol. 49, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1997], págs. 497-541.

81. Simón Segura, Francisco, "La desamortización española del siglo XIX", *Papeles de economía española*, No. 20, [1984], págs. 74-107.
82. "Lista de donativos voluntarios de la provincia de Sevilla" ("El Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana, por todo 1836, 10(millar) reales"), en "La Gaceta de Madrid", Núm. 451, 17 de marzo de 1836, pág. 3.
83. Eslava, Hilarión, *Método Completo de Solfeo*, Obra 96, 6ª edición, Litografía de S. Gonzalez, Madrid (1876), pág. 3.
84. Preciado Ruiz de Alegría, Dionisio, "Don Hilarión y su "Método Completo de Solfeo"", en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 215-263.
85. "Estudios biográficos - D. Hilarión Eslava (conclusión)", en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 10, Madrid, 5 de marzo de 1843.
86. Otero Nieto, Ignacio, "La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del XIX", *Temas de estética y arte*, Núm. XXV, Real Academia de Bellas Artes de Isabel de Hungría, Sevilla [2011], págs. 144-176.
87. Viñao Antonio, "Liberalismo, alfabetización y primeras letras (siglo XIX)", *Bulletin Hispanique*, Tomo 100, Núm. 2, Université Bordeaux Montaigne, Burdeos [1998], págs. 531-560.
88. Espino Jiménez, Francisco Miguel, "Analfabetismo y escolarización en la España rural durante el Liberalismo: La provincia de Córdoba a mediados del siglo XIX, *Norba. Revista de Historia*, Vol. 22, Universidad de Extremadura, Cáceres [2009], págs. 177-203.
89. Álvarez Cañibano, Antonio, "Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 73-79.
90. Álvarez Cañibano, Antonio, "Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)", *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núm. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología, Sociedad Española de Musicología, Madrid [enero-septiembre 1991], págs. 63-69.
91. Delgado Peña, Luis Francisco, "Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos", tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2015].

92. de la Rosa Jiménez, Juan Luis, “Jose Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].
93. “Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas de estos reynos fuera de la corte, aprobada por S.M. en Real orden de 11 de marzo de 1801”, en *Memorial literario ó biblioteca periódica de ciencias y artes*, Tomo I, año primero, Imprenta de los Sres. García y Cía., Madrid [1801]. pág. 175.
94. “Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806; aprobado por otra de 16 de marzo de 1807” Imprenta de la hija de Ibarra, Madrid [1807], Apéndice pág. 12.
95. Bretón de los Herreros, Manuel, “Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español”, Imprenta de D.M. de Burgos, Madrid [1828].
96. Carmena y Millán, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid [1878].
97. Sánchez Sánchez, Víctor, *Verdi y España*, Ediciones Akal, Madrid [2014].
98. Chaves, Manuel, *Los teatros de Sevilla en la segunda época constitucional (1820-1823)*, Imprenta de F. Marta-García, Sevilla [1900].
99. Chaves, Manuel, *Páginas sevillanas - Sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables, tradiciones populares, cuentos viejos, leyendas y curiosidades*, Imprenta de E. Rasco, Sevilla [1894].
100. Guisado Domínguez, M<sup>a</sup> Auxiliadora, “Estrategias patrimoniales de un gran propietario en el siglo XIX: el marqués de Guadalalcázar”, *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante/Universitat d’Alacant, Núm. 25 [2022], págs. 108-134.
101. Moreno Mengíbar, Andrés, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla [1998].
102. Muñoz Maldonado, José, “Viaje de Cádiz a Sevilla”, en *El Semanario Pintoresco Español*, Núm. 10, 7 de marzo de 1841, págs. 78-80.
103. Wilson, Mary, *Spain and Barbary - Letters to a younger sister during a visit to Gibraltar, Cadiz, Seville, Tangier, & c. &c.*, Hatchard & Son, Londres [1837], pp. 83-141.
104. Rodríguez Díaz, José María, *El teatro en Cádiz (1608-1910)*, Punto Rojo Libros, Sevilla [2017].

105. León Ravina, Gema, “La ópera en Cádiz en el siglo XIX, un estudio cualitativo”, tesis doctoral, Universidad de Alicante/Universitat d’Alacant [2018].
106. “Revista de Provincias” (extracto), en *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Núm. 7, 17 de febrero de 1867, Madrid, pág. 41.
107. Temes, José Luis, *El siglo de la zarzuela, 1850: 1950*, Ediciones Siruela, Madrid [2014].
108. Casares Rodicio, Emilio, “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Número 4 de la Colección *Estudios sociales iberoamericanos*, Universidad de Oviedo [1995], págs. 13-122.
109. *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla aprobadas en Junta General en 22 de mayo de 1839*, Imprenta de D. J. H. Dávila y Cía., Sevilla [1839].
110. Gil Rodríguez, Auxiliadora, “La actividad musical en la Sevilla decimonónica a través de la figura de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871)”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2019]. La mayor parte del contenido de esta excelente y detallada tesis ha sido recientemente publicado en el libro de la misma autora con título *Paisaje musical de la Sevilla decimonónica a través de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871): Instituciones, repertorios y músicos*, Diputación de Sevilla, Sevilla [2022].
111. “Liceo”, en *El Nuevo Paraíso, periódico de literatura y bellas artes*, Núm. 6, 17 de marzo de 1839, Sevilla, pág. 72.
112. Gallego Gallego, Antonio, “Eslava y la Ópera”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 177-197.
113. Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, (en 4 tomos), Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, Madrid [1880].
114. Querol, Miguel, “Reflexiones sobre la biografía y producción musical del Padre Antonio Soler (1729-1783)”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 7, No. 2, University of Texas Press [1986], págs. 162-177.
115. Ringer, Mark, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Amadeus Press, USA [2006].
116. Talbot, Michael, *Vivaldi*, second edition, Master Musicians series, Oxford University Press [1993].



117. Méndez Moreno, José Joaquín, “La Sociedad Filarmónica sevillana y el Teatro de San Fernando a través de la revista “El Orfeo Andaluz” en su segunda época”, trabajo de fin de Master, Universidad Internacional de Andalucía [2015], págs. 31-35.
118. Luis, Jean-Philippe, “La Guerra de la Independencia y las élites locales: reflexiones en torno al caso sevillano”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, Vol. VII, Universidad Complutense de Madrid [2008], págs. 213-236.
119. *El Solitario del Monte Salvaje, drama lírico en tres actos, compuesto por Don César Perini, puesto en música por el Maestro Don Hilarión Eslava, ejecutado por primera vez en el Teatro de Cádiz*, Imprenta de la viuda de Comes, Cádiz [1841].
120. Vicomte d'Arlicourt, *Le Solitaire* (2 vols.), 1<sup>re</sup> edition, Paris [1821].
121. Della Seta, Fabrizio, y Weir, Mark W., “From Romance to Drama and Opera: “L'Étrangère” and “La straniera””, *Acta Musicologica*, Vol. 83, Fasc. 2, [2011], pp. 261-280.
122. Marquiset, Alfred, *Le Vicomte d'Arlicourt, prince des romantiques*, Librairie Hachette et Cie., Paris [1909].
123. Maršálek, Marie-Anne, “La réinvention du Moyen âge sur les scènes lyriques parisiennes entre 1810 et 1830: genèse, contours et circulation vers l'Italie et l'Allemagne d'un imaginaire français”, thèse de doctorat, Université Européene de Bretagne (France) [2016].
124. Hernández González, Manuel, “Masonería norteamericana y emancipación en Hispanoamérica: la obra del canario Eduardo Barry”, *Anuario de Estudio Atlánticos*, Núm. 37, publicado por el Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [1991], pág. 349.
125. Vizconde de Arlincourt, *El Solitario del Monte Salvaje* (2 tomos), Librería de Cabrerizo, Valencia [1830].
126. Barba Dávalos, Marina, “La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2013].
127. *Diccionario bibliographico portuguez - Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, Tomo II, Imprensa Nacional, Lisboa [1859], pág. 66.
128. Nerici, Luigi, *Storia della música in Lucca*, Tipografia Giusti, Lucca, Italia [1879], pág. 5.
129. *Revista Andaluza y periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo 2º, Imprenta de la Revista Andaluza, Sevilla [1841].

130. *Revista Andaluza y periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo 3º, Imprenta de la Revista Andaluza, Sevilla [1841].
131. García Martín, Luis, *Manual de teatros y espectáculos públicos: con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos y la distribución y numeración de sus localidades marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*, Imprenta de Cristóbal González, Madrid [1860].
132. Cambronero, Carlos, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, La España Moderna, Madrid [1896].
133. “Diversiones Públicas” en el *Diario de Madrid*, números 2446 al 2469, 7 al 30 de diciembre de 1841.
134. “Teatro de la Cruz – Il Solitario, obra del maestro español D. Hilarión Eslaba”, en *Revista de Teatros*, suplemento al número 9 del día 22 de diciembre de 1841, Madrid.
135. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 1, Madrid, 2 de enero de 1842, pág. 3.
136. Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, “La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (1840-1914)”, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela [2019].
137. Madurga Continente, Rebeca, “Música y músicos en un espacio urbano: Pamplona a mediados del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra [2017].
138. Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco de Paula, *Historia del teatro español: Comediantes-escriutores-curiosidades escénicas*, tomo segundo, Montaner y Simón editores, Barcelona [1924].
139. “Bailes de máscara en el magnífico y suntuoso Salón del Circo”, programa [1842].
140. “Variedades” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 2, Madrid, 9 de enero de 1842, pág. 8.
141. “Variedades” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 4, Madrid, 23 de enero de 1842, pág. 16.
142. “Teatros”, en la *Gaceta de Madrid*, Núm. 2637, 29 de diciembre de 1841, pág. 4.
143. Bertochi, Luis, *Las Treguas de Tolemaida, melodrama serio en tres actos por Don Hilarión Eslava que se ha de representar en el Teatro de esta ciudad*, Imprenta de la viuda de Comes, Cádiz [1862].

144. Liberal, Ana María, “Antonio Reparaz, un músico español en Oporto: nuevos datos para su biografía”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 19, Universidad Complutense de Madrid [2010], págs. 91-115.
145. Cottin, Mme. (Sophie), *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, 6 vols., Giguet et Michaud, Paris [1805].
146. Michaud, Joseph-François, *Histoire des Croisades* (7 vols.), L.G. Michaud, Paris [1812-1822].
147. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 1º, número 20, Madrid, 15 de mayo de 1842, pág. 4.
148. Lacárcel Fernández, José Antonio, “El Tío Caniyitas: La zarzuela andaluza y la presencia de Andalucía en la prensa musical española”, *Música oral del Sur*, Núm. 11, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada [2014], pág. 212.
149. “Concierto español”, el *El Orfeo Andaluz*, *Revista Musical*, Año I, Núm. 6, Sevilla, 21 de noviembre de 1842, pág. 47.
150. de la Rosa Jiménez, Juan Luis, “José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].
151. Gómez Carrión, Eugenio, “Teatro Principal - Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año I Núm. 7, Sevilla, 1 de diciembre de 1842, págs. 49-56.
152. “Crónica española”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año I Núm. 8, Sevilla, 26 de diciembre de 1842, págs. 61-64.
153. Valdelomar, Javier, “Al célebre maestro Eslava, en la representación de su ópera”, Imprenta de El Sevillano, Sevilla [1842].
154. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 1º, número 13, Madrid, 11 de diciembre de 1842, pág. 4.
155. Jiménez, Manuel, “Concierto a beneficio de las religiosas pobres de esta ciudad”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año I Núm. 9, Sevilla, 12 de enero de 1843, págs. 69-71.
156. “Crónica española”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año II Núm. 14, Sevilla, 31 de marzo de 1843, pág. 111.
157. Oliver García, José Antonio, “El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2012].
158. “Crónica española”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año II Núm. 16, Sevilla, 14 de junio de 1843, pág. 128.

159. “Granada, 3 de junio – Triunfo del Sr. Eslava”, en *El Anfitrión Matritense, periódico filarmónico, poético y pintoresco de la Asociación Musical*, Año 1º, Núm. 23, Madrid, 11 de junio de 1843, pág. 183.
160. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 33, Madrid, 27 de agosto de 1843, pág. 279.
161. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 50, Madrid, 24 de diciembre de 1843, pág. 414.
162. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 3, Madrid, 11 de enero de 1844, pág. 12.
163. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 49, Madrid, 20 de junio de 1844, pág. 196.
164. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 62, Madrid, 4 de agosto de 1844, pág. 248.
165. Vélaz de Medrano, Eduardo, “Biografías españolas: Pedro Unanue”, en *El Semanario Pintoresco Español*, Tomo I, Nueva Época, Núm. 16, Madrid, 19 de abril de 1846, págs. 121-123.
166. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 63, Madrid, 8 de agosto de 1844, pág. 251.
167. “Diversiones Publicas – Teatros”, en *Diario de Madrid*, Núm. 281, 8 de agosto de 1844, pág. 4.
168. “Diversiones Publicas – Teatros”, en *Diario de Madrid*, Núm. 284, 11 de agosto de 1844, pág. 4.
169. *Las Treguas de Tolemaida*, (libreto) Imprenta de Teodoro de Ochoa, Pamplona [1851].
170. Bertocchi, Luis, *Don Fadrique, drama lírico en tres actos que ha de representarse en el Teatro Principal de esta ciudad*, Álvarez y Cía., impresores y editores, Sevilla [1843].
171. Fernández Espino, José María, *Don Fadrique, drama original en cinco actos*, Imprenta de El Sevillano, Sevilla [1839].
172. Rodriguez, Bretton, “Competing images of Pedro I: López de Ayala and the formation of historical memory”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, Vol. 45, No. 2, [2017], págs. 79-108. En <https://muse.jhu.edu/article/669500>. Consultado el 17 de octubre de 2022.
173. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, número 35, Madrid, 10 de septiembre de 1843, pág. 294.
174. Gil, Francisco de Asís, “De las capellanías y escuelas musicales”, en *La Gaceta Musical de Madrid*, año I, Núm. 14, 6 de mayo de 1855, págs. 105-107.

175. “Parte diario de la Corte”, en *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial*, Núm. 996, 14 de septiembre de 1845, Madrid, pág. 2.
176. Madoz Ibáñez, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. X, José Rojas, impresor, Madrid [1847], págs. 520-1121.
177. *Guía de Casa Real y Patrimonio - Año de 1848*, Imprenta de Aguado, Madrid [1847], págs. 117-123.
178. Garrido Fernández, Tomás, “Tres Maestros de Capilla y un afrancesado”, notas para el concierto perteneciente al ciclo ‘Siglos de Oro’ realizado en la Capilla del Palacio de El Pardo de Madrid, septiembre de 2004, en [http://www.tomasgarrido.es/Tres\\_maestros\\_de\\_capilla.html](http://www.tomasgarrido.es/Tres_maestros_de_capilla.html), consultado el 21 de octubre de 2022.
179. Espín y Guillén, Joaquín, “Capilla Real de S.M.” en *La Iberia Musical. Periódico filarmónico de Madrid*, año 2º, número 49, Madrid, 17 de diciembre de 1843, págs. 401-402.
180. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 24, Madrid, 24 de marzo de 1844, pág. 96.
181. Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli, “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 12, Universidad Complutense de Madrid [2006], págs. 63-87.
182. Patrimonio Nacional - Archivo General de Palacio, expediente personal de Miguel Hilarión Eslava, Sección Real Capilla, Caja 2620, Expediente Núm. 21.
183. “Bula de Nuestro Santo Padre Papa Gregorio XVI, concediendo a todos los que sirvan en la Real Capilla la facultad de percibir los frutos de sus Prebendas. Año de 1833”, en *Bulas y breves pontificios relativas á la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla publicadas por la Real Casa*, Imprenta de Enrique de la Riva, Madrid [1878], págs. 485-492.
184. Comella, Beatriz, “La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)”, *Hispania Sacra, Legalidad y Conflictos*, Vol. 58 Núm. 117, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid [2006], págs. 145-170.
185. “Crónica Nacional” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 35, Madrid, 2 de mayo de 1844, pág. 140.
186. “Gacetilla de la capital”, en *El Heraldo, periódico político, religioso, literario e industrial*, número 604, Madrid, 2 de junio de 1844, pág. 3.

187. Testamento de Hilarión Eslava Elizondo, presbítero y maestro de la Real Capilla, otorgado el día 2 de agosto de 1849. Tomo 25615, folios. 779r-782v. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
188. Testamento otorgado por Hilarión Eslava Elizondo, maestro de la Real Capilla, caballero comendador de la Orden de Carlos III, natural de Burlada (Navarra), el día 6 de noviembre de 1865, ante el notario Mariano García Sancha. Tomo 28255, folios 7507r-7513r. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
189. Veintimilla Bonet, Alberto, “El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)”, tesis doctoral (dos volúmenes), Universidad de Oviedo [2002].
190. Codicilo otorgado por Hilarión Eslava Elizondo, presbítero, natural de Burlada (Navarra) el 13 de mayo de 1874 ante el notario Mariano García Sancha. Tomo 30989, folios 2328r-2330r. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
191. Testamentaria (inventario, liquidación, partición y adjudicación de bienes) de Hilarión Eslava Elizondo, protocolizada el 3 de mayo de 1879, ante Mariano García Sancha. Tomo 33572, folios 3999r- 4045r. Incluye una memoria testamentaria ológrafa con fecha 4 de febrero de 1878 (folios 4033r-4036r). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
192. Daza Palacios, Salvador, “Crónica de una muerte anunciada: el incendio de los archivos de Sanlúcar de Barrameda en 1933”, *Boletín de la Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (ANABAD)*, Vol. LXVI, Núm. 2, abril-junio 2016, Madrid, págs. 53-97.
193. Padrones municipales de habitantes de Lora del Río (Sevilla), Cajas 110, 112 y 113, Archivo Municipal de Lora del Río. Consultados 25 de enero de 2023.
194. Esperanza y Sola, José María, “Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración de Madrid*, Tomo II, Madrid, núms. 26 y 27, correspondientes al 30 enero y 15 febrero de 1871, págs. 17 y 26, respectivamente.
195. “Fincas objeto de embargo y nombres de los deudores”, *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, número 126, 29 de mayo de 1950, Madrid, pág. 4.
196. Gómez Zarzuela, Manuel, *Guía de Sevilla. Su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario, para 1866*, Año II, Imprenta La Andalucía, Sevilla [1866], pág. XX.

197. Patrimonio Nacional - Archivo General de Palacio, datos del expediente de matrimonio de Ramón Rufin y Valdés en el Palacio Real, Sección Real Capilla, Caja 443, Expediente Núm. 9.
198. *Repertorio general. Índice alfabético de los principales vecinos de Madrid con indicación de sus domicilios ó nueva guía de la Corte para el año de 1852*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid [1852], págs. 83 y 170.
199. “Empadronamiento general de los habitantes de Madrid”, datos correspondientes a los años 1846-1878 conservados en el Archivo de Villa, Madrid.
200. Renuncia a derechos testamentarios de Dolores Rufin y Lugo, firmada el 11 de octubre de 1886 ante el notario Francisco Seco de Cáceres. Tomo 35789, folio 2173. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
201. Anuncio en “Sociedades Mercantiles”, *La Vanguardia*, 15 de abril de 1895, pág. 2, Barcelona.
202. Morales Farfán, Lourdes, “Una ventana desde Madrid. Pueblos de Madrid. Villaconejos”, 19 de julio de 2017, en <https://www.unaventanadesdemadrid.com/comunidad-de-madrid/villaconejos.html>, consultado el 6 de enero de 2023.
203. Ford, Richard, *Handbook for travellers in Spain*, Part I, 3<sup>rd</sup> edition, John Murray, Londres [1855], págs. 189-190.
204. Arranz Guzmán, Ana, “Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social en la Castilla bajomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, *Historia Medieval*, Tomo 21, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid [2008], págs. 13-39.
205. Blanco White, Joseph, *The life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence*, obra editada por John Hamilton Thom, Vol. I, London [1845], pp. 53-56.
206. Ansorena Miranda, José Luis, y Bagüés Erriondo, Jon, “Cartas a Eresbil”, *Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 11, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [1999], pág. 225.
207. Carbajo Isla, María, “La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX”, *Revista de Demografía Histórica, ADEH*, Vol. III, Centre d'Estudis Demogràfics (CED), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), [1984], págs. 4-18.
208. *Madrid en sus diarios*, Tomo II (1845-1859), editado por Mercedes Agulló y Cobo, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid [1965].

209. “Inicios y devenir de la Musicología en España”, web de la Sociedad Española de Musicología, en <https://www.sedem.es/es/sedem/historia/inicios-y-devenir.asp>. Consultado 15 de febrero de 2023.
210. “Personalidad de Hilarión Eslava (mesa redonda)”, Musikaste 1978, *Musiker: cuadernos de música*, Año 1983 N° 1, Sociedad de Estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza [1983], págs. 95-113.
211. “Visita - Palacio Real de Madrid”, en la web oficial de Patrimonio Nacional, <https://www.patrimonionacional.es/visita/palacio-real-de-madrid>, artículo consultado 13 de febrero de 2023.
212. “Órgano Bosch de la Real Capilla”, en la web oficial de Patrimonio Nacional, <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/instrumentos-musicales/organo-bosch-de-la-real-capilla>, artículo consultado 13 de febrero de 2023.
213. Barrios, Manuel, *Los amantes de Isabel II*, Ediciones temas de Hoy, Madrid [2001].
214. Salas Villar, Gemma, “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, Universidad Complutense de Madrid [1996], págs. 97-125.
215. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Biografía de Don Pedro Albéniz”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Tomo I, Imprenta de Antonio Andrés Babi, Madrid [1855].
216. Macaya Floristán, Jesús María, “Juan María Guelbenzu, pianista español del siglo XIX”, *Pregón Siglo XXI*, n° 50, septiembre 2018, publicación de Pregon Siglo XXI - Sociedad Cultural Navarra, Pamplona, págs. 18-35.
217. Stevenson, Robert, “Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845”, *Inter-American Music Review*, vol. 7, No. 2 [1986], pp. 3-22.
218. Simón Montiel, Antonio, “The Genesis of Liszt’s Spanish Works: Unveiling the Sources for *Romancero Espagnol*, *Feuille Morte* and the *Grosse Concert-Phantasie über Spanische Weisen*”, *Liszt Society Journal*, London [2011].
219. Pajares Barón, Máximo, “Franz Liszt en Sevilla y Cádiz (diciembre, 1844 - enero, 1845)”, *Revista de Musicología*, Vol. 10, Núm. 3, [1987], págs. 887-918.
220. García Fernández, María Eva, “La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 22, Universidad Complutense de Madrid [2011], págs. 7-50.



221. “Editoriales musicales de Euskal Herria (s. XV-1950): Bonifacio Eslava”, web de Eresbil – Archivo vasco de la música, en <https://www.eresbil.eus/web/tema-editipartituras/Pagina.aspx?moduleID=1396>, artículo consultado 28 de febrero de 2023.
222. Berrocal, Esperanza, *Revista y gaceta musical: 1867-1868* (Introducción), colección del proyecto bibliográfico *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM), disponible en <https://ripm.org/index.php>. Consultado el 28 de febrero de 2023.
223. Ferrer Rodríguez, Luis Manuel, “El arte de bien medir y entonar la música – La construcción de un modelo metodológico del solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid durante el siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2021].
224. “Hilarión Eslava: Cartas (30) de Hilarión Eslava a Francisco Asenjo Barbieri (1845-1875); acompañan recortes de periódico, un retrato y una lista de las obras que compuso hasta el 16 de enero de 1867”, Biblioteca Nacional de España, sig. 77-111.
225. Garrido Fernández, Tomás, “Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo”, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [2019].
226. *Ordenanza general para el gobierno y administración de la Real Casa y Patrimonio; espedita en 29 de mayo de 1840*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1840].
227. *Constituciones de la Real Capilla dadas por S.M. la reina Isabel II (Q.D.G.)*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1849].
228. Navarro Lalanda, Sara, “Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón Dos-Sicilias (1806-1878)”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2013].
229. Navarro Lalanda, Sara, “El sueño dorado de Isabel II: Instauración y declive del Teatro de Palacio (1849-1851)”, *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 2012.
230. Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, *La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III*, publicación de la Real Casa de la Moneda y el Boletín Oficial del Estado, Madrid [2016].
231. Casares Rodicio, Emilio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, Vol. II, *Desde la Regencia de M.<sup>a</sup> Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*,

Colección Música Hispana, *Textos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2019].

232. Everett, William A., “National Opera and the Creation of Historical Memory”, *Language and the Scientific Imagination*, Proceedings of The International Conference of ISSEI (The International Society for the Study of European Ideas), Helsinki (Finland) [2008].
233. Castro, Demetrio, “Espectáculo y sociedad en la España contemporánea”, *Ayer*, Núm. 72, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Ediciones de Historia, Madrid [2008], págs. 57-82.
234. Rius, José, *Ópera española - Ventajas que lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana El Belisario...*, Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona [1840].
235. Espín Templado, María Pilar, “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”, *Arbor - Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Vol. 193-783, enero-marzo 2017, págs. 1-78.
236. Cascudo García-Villaraco, Teresa, “Hijos de la revolución: la ópera Padilla o el asedio de Medina y la cultura política del liberalismo progresista en Madrid entre 1842 y 1846”, *Historia y Política*, Vol. 46, Universidad Complutense de Madrid [2021], págs. 237-261.
237. de Fagoaga Larrache, Isidoro, “Hilarión Eslava, “El Olvidado””, en *Retablo vasco. Huarte - Ravel - Paoli - Gayarre - Eslava*, Editorial Icharopena, Zarauz [1959], págs. 173-203.
238. de Alarcón y Ariza, Pedro Antonio, “Contra las zarzuelas”, en *Juicios literarios y artísticos de D. Pedro Antonio de Alarcón*, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid [1883], págs. 273-302.
239. Sánchez Sánchez, Víctor, “Hacia una ópera española: de Pedrell a Albéniz”, *Ensayos de teatro musical español*, Fundación Juan March [2016], en <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1450>, artículo consultado 21 de marzo de 2023.
240. Andreu Miralles, Xavier, “Between Nationalism, Exoticism, and Social Distinction: The Spanish Lyric Drama in the 19th Century”, *Nationalities Papers*, Cambridge University Press [2022], pp. 1-19.
241. Marco, José María, “Isabel II y la ópera. Del Teatro de Palacio al Palacio Real”, *La Ilustración Liberal*, Núm. 36, en

<https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/36/isabel-ii-y-la-opera-del-teatro-de-palacio-al-palacio-real-jose-maria-marco.html>, consultado el 22 de marzo de 2023.

242. Iberní, Luis G., “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 2-3, Universidad Complutense de Madrid [1996-97], págs. 157-164.
243. “Ópera española” en *La Iberia Musical y Literaria*, año 3º, número 8, Madrid, 28 de enero de 1844, pág. 30.
244. “Óperas españolas” en *La Iberia Musical - Gaceta de Teatros*, año 5º, número 19, Madrid, 17 de mayo de 1846, pág. 148. Cortesía Eresbil - Archivo vasco de la música - Musikaren euskal artxiboa.
245. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4743, Madrid, 9 de septiembre de 1847, pág.1.
246. Encina Cortizo, María, “Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847”, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 15-56.
247. Instancia a S.M. la Reina firmada por Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín en representación de una Sociedad de Maestros Compositores, en favor de la creación de un Espectáculo Lírico Nacional, 19 de noviembre de 1847, Colección Barbieri, Manuscrito 14.068, Volumen 11 [1847], Biblioteca Nacional de España, Madrid.
248. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4871, Madrid, 15 de enero de 1848, pág.1.
249. Parte Oficial - Ayuntamiento Constitucional de Madrid en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 4.889, Madrid, 2 de febrero de 1848, pág.1.
250. “Gacetilla de la capital”, en *El Heraldo, periódico político, religioso, literario e industrial*, número 1761, Madrid, 1 de marzo de 1848, pág. 4.
251. Parte Oficial - Ministerios - Ministerio de la Gobernación del Reino, “Decreto Orgánico de los Teatros del Reino” en *La Gaceta de Madrid*, Núm. 5.262, Madrid, 8 de febrero de 1849, págs. 1-2. Publicado también en forma de tomo encuadernado por La Imprenta Nacional, Madrid [1849].

252. Otero Nieto, Ignacio, “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”, *Temas de estética y arte*, Núm. XXI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2007], págs. 194-210.
253. Sánchez Herrero, José, “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1759-1874”, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Serie Colección Cultura Viva, No. 5, 2ª edición, Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, Sevilla [1999], págs. 35-84.
254. Bermúdez Medina, Rafael, “Las coplas de Hilarión Eslava”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Núm. 506 [2001], págs. 125-127.
255. Otero Nieto, Ignacio, *La música de las cofradías de Sevilla*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla [1997].
256. Rufín, Antonio y Rebecca, “Las Coplas de Hilarión Eslava en la Hermandad del Valle”, *Coronación - Boletín de la Pontificia, Real, Ilustre y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica*, Boletín Núm. 78, Sevilla, octubre 2023, págs. 35-37.
257. Escudero Suastegui, Miriam Esther, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced – Estudio y catálogo*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana [1998].
258. Pearce Pérez, Margarita del Carmen, “La actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX”, tesis de estudios de máster, Universidad de Oviedo [2016].
259. Pearce Pérez, Margarita del Carmen, “Continuidad y cambio en los inventarios musicales de la Catedral de La Habana (1803-1893)”, *Revista de Musicología*, Vol. 43, No. 2 [2020], págs. 629-660.
260. Vera, Alejandro, “El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma, Revista de música y docencia musical*, Año 6 N°2, Universidad de Talca (Chile) [2013], págs. 10-27.
261. Vera, Alejandro, “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile*, Vol. XXXII – *Estudios: Perspectivas sobre la música en Chile*, Instituto de Chile, Santiago [2013], págs. 75-124.

262. Cabrera Silva, Valeska Paz, “La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)”, tesis doctoral, Universidad de Salamanca [2016].
263. Vera, Alejandro, *Catálogo del fondo de música de la Catedral de Santiago de Chile* (2 vols.), Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile [2024]. Disponible en línea, en <https://ebooks.ediciones.uc.cl/library/publication/catalogo-del-fondo-de-musica-de-la-catedral-de-santiago-de-chile-vol-1-1710873715>.
264. Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, General Secretariat, Organization of American States, Washington DC (USA) [1970], pp. 315 *et seq.*
265. Claro Valdés, Samuel, *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Editorial del Instituto de Extensión Musical, Santiago [1974].
266. Claro Valdés, Samuel, “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *Revista Musical Chilena*, XXXIII N°148, Santiago [1979], págs. 7-36.
267. Fahrenkrog, Laura, “Robert Stevenson, Samuel Claro Valdés y la realización del primer catálogo de música de la Catedral de Santiago de Chile”, *Resonancias*, Vol. 22, N°43, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago [2018], págs. 181-191.
268. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), “Historia política”, en línea, en <https://www.bcn.cl/historiapolitica>. Información consultada el 14 de abril de 2023.
269. Izquierdo König, José Manuel, “El Órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago de Chile”, Tesis para optar al grado de Magister en Artes mención Musicología, Universidad de Chile [2011].
270. “D. José María de Sessé y Prieto”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Núm. XVI, Madrid, 30 de abril de 1876, pág. 295.
271. “Real orden de 28 de julio comunicada por la Intendencia General de la Real Casa, concediendo permiso al Encargado de Negocios de la República de Chile en esta Corte para que saque las copias que le pareciese de algunas obras de música sagrada que existen en el Archivo de la Real Capilla” Archivo General de Palacio, Real Capilla, Patriarcado de Indias, Caja 6769, carpetilla del año 1851 - reales órdenes, 28 de julio de 1851.
272. “Iglesia Metropolitana - música y otros objetos que se han encargado”, *Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile*, Legajo 28, Núm. 49, [1852], págs. 52-54. Copia

facilitada cortesía de Alejandro Vera y el Cabildo Catedral de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile.

273. “Inventario del archivo musical de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile”, *Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile*, Legajo 94, Núm. 50 [1882-1884], págs. 52-54. Copia facilitada cortesía de Alejandro Vera y el Cabildo Catedral de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile.
274. Bonastre, Francesc, “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, *Recerca musicològica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Núm. 5 [1985], págs. 131-177.
275. Viardot, Louis, *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paulin, libraire-éditeur, París [1835], p. 379.
276. Etzion, Judith, “Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2 (Dec.1998), Hrvatsko muzikološko društvo, pp. 93-120.
277. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid [1860].
278. *Lira Sacro-Hispana, gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros Españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D<sup>a</sup> Isabel II (q.D.g.) y dirigida por D. Hilarión Eslava, Maestro de su Real Capilla*, 10 vols., M. Martín Salazar, editor, Madrid [1852-1860].
279. Gevaert, François-Auguste, “Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale”, *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1<sup>re</sup> Partie, M. Hayez, Imprimeur, Bruxelles [1852], pp. 184-205.
280. Fétis, François-Joseph, “De l'état actuel de la musique en Espagne”, en *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 18<sup>e</sup> Année, N<sup>o</sup> 28, 13 de juillet de 1851, pp. 225-227, et même publication, N<sup>o</sup> 29, 20 de juillet de 1851, pp. 233-235.
281. Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tome 1<sup>er</sup>, Meline, Cans et Cie., Bruxelles [1837], pp. XXVI y XXVII.
282. Dufour, Valérie, y Dupont, Christine A., “Le voyage de Prix de Rome de F.-A. Gevaert: enjeux, bénéfices et nécessités”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 64, Société belge de musicologie /

- Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Bruxelles [2010], pp. 221-231.
283. Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 volúmenes, obra impresa y distribuida en Madrid y Barcelona [1855-1859].
  284. Rubio Calzón, Samuel, “Eslava musicólogo – La Lira Sacro-Hispana”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 152-177.
  285. Sánchez Pedrote, Enrique, “Eslava, musicólogo”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época, Núm. VIII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [1980], págs. 41-52.
  286. López-Calo, José, “Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 287-306.
  287. Fernández de la Cuesta, Ismael, “La musicología española”, *Colección de ensayos*, Fundación Juan March [1991], págs. 3-16.
  288. “Music – The Musical Union”, *The Illustrated London News*, Vol. XX No. 563, Londres, semana del 12 de junio de 1852, pág. 466.
  289. “Theatres and Music”, *The Spectator*, No. 1253, Londres, semana del 3 de julio de 1852, pág. 632.
  290. Pildain Araolaza, Joaquín, “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, en la *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra – Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 200-214.
  291. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, *Museo Orgánico Español* (2 Partes), Imprenta de José C. de la Peña, Madrid [1853].
  292. Serrano Godoy, Javier, “El *Museo Orgánico Español* (1853-1864): Organería y práctica musical en la obra de Hilarión Eslava”, trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid [2020].
  293. Gonzalo López, Jesús, “Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936 - I. Métodos y otras obras (órgano y armonio) para el aprendizaje y desempeño del oficio de organista (1.ª parte)”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 36 [2020], págs. 275-354.
  294. Hernández Salces, Pablo, *Método teórico-práctico de órgano, ó sea introducción á la célebre obra titulada Museo Orgánico-*

*Español del Maestro Eslava*, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid [1864].

295. Rochlitz, Johann Friedrich, *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke der anerkannt grössten zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben fördernden Meister der für Musik entscheidensten Nationen gewählt nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben*, Erster Band (1380-1550), Schott's Söhne, Mainz [1835], s. 26.
296. Lemmens, Jacques Nicolas, *Nouveau journal d'orgue: a l'usage des organistes du culte catholique*, Imp. de C. Vanderauwera, Bruxelles [1851].
297. López Morell, Miguel Ángel, “La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz”, *Ayer*, Vol. 129, Núm. 1 (2023), Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons Ediciones de Historia, Madrid [2022], págs. 137-162.
298. Clodfelter, Micheal, *Warfare and Armed Conflicts - A Statistical Encyclopedia of Casualty and Other Figures, 1492-2015*, 4<sup>th</sup> edition, McFarland & Co., Inc., Jefferson, North Carolina (USA) [2017], p. 199.
299. Montero García, Josefa, “La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española”, tesis doctoral, Vol. I, Universidad Complutense de Madrid [2011], págs. 125-130.
300. Sarget Ros, María Ángeles, “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Núm. 15 [2000], págs. 117-132.
301. Brossess, Charles de, *Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Tome 1<sup>er</sup>, 2<sup>me</sup> ed., Didier et C<sup>e</sup>, Paris [1858], Chap. XXX, “A M. De Neuilly – Suite du séjour à Naples”, pp. 386-387.
302. Lafourcade Señoret, Octavio, “Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2004], págs. 357-600.
303. Piermarini, Francisco, *Reglamento interior aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, La Imprenta Real, Madrid [1831].
304. Navarro Lalanda, Sara, “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854) en la prensa musical española: cruce de caminos de dos realidades en estado de



- desarrollo”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 37 [2021], págs. 79-105.
305. “Gacetilla – Nombramientos”, en *La España* (periódico), Año VII, Núm. 2066, 27 de diciembre de 1854, pág. 4.
  306. *Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S.M.*, Imprenta de Tejado, Madrid [1857].
  307. *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta Nacional, Madrid [1858].
  308. “Parte Oficial – Ley de Instrucción Pública”, *Gaceta de Madrid*, Núm. 1.710, 10 de septiembre de 1857, págs. 1-3.
  309. Sarget Ros, María Ángeles, “Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Núm. 16 [2001], págs. 121-148.
  310. Encina Cortizo, María, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, colección “Música Hispana Textos. Biografías”, publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1998].
  311. Vega y Cárdenas, Ventura de la, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta de J.M. Ducazcal, Madrid [1861].
  312. Padilla Valencia, Mercedes, “El contrapunto y la composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde su fundación (1830) hasta 1942”, *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Núm. 4, Universitat de València [2011-2018], págs. 226-239.
  313. Lozano Guirao, Pilar, “Epistolario de D. Ventura de la Vega”, *Revista de literatura*, Tomo 14, Núm. 27-28, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid [1958], págs. 176-179.
  314. Vélaz de Medrano Álava, Eduardo, “Conservatorio de Música y Declamación. Concurso de 1856”, en *La Zarzuela, periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Año I, Núm. 23, Madrid, 7 de julio de 1856, págs. 177-178.
  315. Vélaz de Medrano Álava, Eduardo, “Enseñanza del órgano. Su importancia en el servicio del culto católico”, en *La Zarzuela, periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Año I, Núm. 33, Madrid, 15 de septiembre de 1856, pág. 257.
  316. (Redacción, sin cabecera), *La Gaceta Musical de Madrid. Redactada por una sociedad de profesores*, Año II, Núm. 36, 7 de septiembre de 1856, págs. 265-266.

317. García Zapata, Ignacio José, “El incendio en la Catedral de Murcia, de 1845, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local”, Alberio Muñoz, M. D. M. (Coord.), Pérez Sánchez, M. (Comp.), *Territorio de la memoria. Editum*, Ediciones de la Universidad de Murcia [2014], págs. 388-408.
318. Bischoff, L., “Die Orgeln und das Orchestrion von Merklin-Schütze nebst Bemerkungen über die Kirchenmusik in Spanien – II”, *Niederrheinische musik-zeitung für kunstfreunde und Künstler*, II Jahrgang, nr. 39, Köln (Deutschland), 30 September 1854, s. 305-308.
319. “Inauguration Solennelle des Grandes Orgues placées par Merklin, Schütze et cie. dans la Cathédrale de Murcie (Espagne) le 8 de juillet de 1857, dirigée par D. Hilarion Eslava, Maître de Chapelle de Sa Majesté la Reine d’Espagne”, Imprimerie de E. Guyot, Bruxelles [1859].
320. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarion, “Órgano de Murcia – Informe presentado al Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de aquella diócesis, por don Hilarión Eslava, maestro de capilla de S.M. la Reina”, en *La Zambomba, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Madrid, 10 de agosto de 1857, págs. 2-3.
321. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos de Orquesta*, archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sig. S-1281 [ca. 1880].
322. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Del arte musical en España - De la creación de la sociedad Orfeo Español y de su objeto”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 1, 4 de febrero de 1855, págs. 1-3.
323. Pidal Fernández, María de los Ángeles, “Breve reflexión sobre la *Gaceta Musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX”, *Miscel·lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa (editor), Universitat de Barcelona [1998], págs. 359-378.
324. Torres Mulas, Jacinto, “Music periodicals in Spain: Beginnings and historical development”, *Fontes Artis Musicae*, Vol. 44, No. 4, Oct.-Dec. 1997, International Association of Music Libraries (IAML), págs. 331-342.
325. “Esposicion que dirijen a S.M. varios profesores de Madrid” en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 1, 4 de febrero de 1855, págs. 3-4.
326. Fort, Carlos Ramón, *El Concordato de 1851 comentado y seguido de un Resumen de las disposiciones adoptadas por el gobierno de S.M. sobre materias eclesiásticas, desde la*

- celebración de aquel convenio hasta enero de 1853*, 2ª edición, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid [1853].
327. Galerne, Maurice, *L'École Niedermeyer - Sa Création, Son But, Son Développement*, Éditions Margueritat, Paris [1928].
  328. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, "Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales", en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 3, 18 de febrero de 1855, págs. 17-19.
  329. Gallego Gallego, Antonio, "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX", *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núm. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (enero-septiembre 1991), Sociedad Española de Musicología [1991], págs. 13-31.
  330. Nagore Ferrer, María, "La escuela municipal de música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX", *Príncipe de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 537-560.
  331. Martínez Soto, Pilar, "Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona", *Príncipe de Viana*, Núm. 248, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2009], págs. 575-608.
  332. Exposición de *El Orfeo Español* a la comisión de arreglo y administración del Teatro Real, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 4, 25 de febrero de 1855, págs. 27-28.
  333. Simón Palmer, María del Carmen, "Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX", *Segismundo: Revista hispánica de teatro*, Núm. 19-20, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, artículo publicado por el Instituto de Estudios Madrileños, Madrid [1975].
  334. Vélaz de Medrano, Eduardo, "Folletín - Revista Musical - Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico español", *La España* (periódico), Núm. 271, 2 de marzo de 1849, Madrid.
  335. "Crónica de Madrid", en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 33, 16 de septiembre de 1855, pág. 262.
  336. "Crónica de Madrid", en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 34, 23 de septiembre de 1855, pág. 271.

337. “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 36, 7 de octubre de 1855, págs. 281-283.
338. “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española” (cont.), en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 38, 21 de octubre de 1855, págs. 297-299.
339. Reseña en “Parte no oficial - Interior”, *Gaceta de Madrid*, Núm. 1043, 12 de noviembre de 1855, págs. 3-4.
340. Martín Moreno, Antonio, “Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española”, en la *Monografía de Hilarión Eslava - primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona [1978], págs. 265-306.
341. Anón., “Lebaniegos ilustres”, en *La Voz de Liébana, revista decenal de intereses generales*, Año IV, Núm. 117, 10 de diciembre de 1907, Potes (Cantabria), pág. 1.
342. Prellezo Isla, Mariano de, *Curso completo de música teórico-práctica por un método sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, con el que se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro*, Imprenta de Martínez y Minuesa, Madrid [1851].
343. Anón., *Juicio de la prensa sobre el Curso completo de música teórico-práctica, escrito por don Mariano de Prellezo*, editor desconocido [ca. 1852].
344. Loras Villalonga, Roberto, “Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX”, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València [2008], págs. 223-231.
345. R. (probablemente Romero y Andía, Antonio), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 29, 19 de agosto de 1855, págs. 225-230.
346. Prellezo Isla, Mariano de, *Método de solfeo sencillo y claro en estilo familiar y en forma de diálogo, Con él se facilita y abrevia la enseñanza desde los primeros rudimentos hasta la composición inclusive, y se pone esta delicadísima ciencia á el alcance de todas las capacidades y aun de aquellas clases que se ven privadas del auxilio de un maestro. Contiene notas instructivas y curiosas y un resumen histórico de los sistemas antiguos que mas analogía tiene con el nuestro y se dá en él*

*una verdadera idea del canto llano. Este método está dispuesto de forma que facilita el conocimiento de la armonía*, Casimiro Martín, editor, Madrid [prob. 1855].

347. R. (¿La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*?), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 26, 29 de julio de 1855, págs. 201-202.
348. La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*, “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 33, 16 de septiembre de 1855, págs. 257-260.
349. Pedrell i Sabaté, Felip, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques i crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals i facsímils dels documents més importants pera la bibliografia espanyola*, Vol. I, Palau de la Diputació, Barcelona [1908].
350. Boils, Joan B., “Cuatro palabras para un libro. La Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX”, *Cuadernos de Bellas Artes*/27, Sección Música, trabajo editado por la Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife, Canarias) [2013].
351. Lacárcel Fernández, José Antonio, “Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2015].
352. Biografía de Mariano Soriano Fuertes, en la web de la Sociedad para el estudio de la música isabelina (SPEMI), <https://spemi.org/biografia/>, página consultada el 19 de julio de 2023.
353. “Secretaría General del Liceo”, en *El Liceo de Córdoba, periódico de literatura, música y modas*, Año 1º, Núm. 2º, 24 de octubre de 1844, pág. 1.
354. Teixidor i Barceló, Josep de, *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*, edición, transcripción y análisis crítico de Begoña Lolo, Instituto de Estudios Ilerdenses / Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida / Lleida [1996].
355. Soriano Fuertes, Mariano, *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España de D. Hilarión Eslava*, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, Barcelona [1863].

356. Boïls, Joan B., “El manuscrito de José de Teixidor en la Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 29 [2013], págs. 87-98.
357. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 16, 20 de mayo de 1855, pág. 126.
358. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 22, 1 de julio de 1855, pág. 174.
359. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 44, 2 de diciembre de 1855, pág. 349.
360. Anón., “Historia de la música española por D. Mariano Soriano Fuertes”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 47, 23 de diciembre de 1855, págs. 369-371.
361. Soriano Fuertes, Mariano, “Historia de la música española por D. Mariano Soriano Fuertes - Comunicado”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, Año 2, Núm. 2, 13 de enero de 1856, págs. 9-11.
362. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Historia de la música española por el Sr. Soriano Fuertes”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, Año 2, Núm. 22, 1 de junio de 1856, págs. 171-172.
363. Soriano Fuertes, Mariano, “Señor Director de la Gaceta Musical Barcelonesa...”, en la *Gaceta Musical Barcelonesa*, Año I, Núm. 2, 10 de febrero de 1861, págs. 2-3.
364. Pedrell i Sabaté, Felip, *Tomás Luis de Victoria abulense: Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*, Manuel Villar editor, Valencia [1918].
365. Sancho García, Manuel, “De Teixidor a Pedrell: Tomás Luis de Victoria en la historiografía musical española del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. 35 Núm. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2012], págs. 443-457.
366. “Prospecto”, *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de profesores*, 6 de enero de 1856.
367. Los redactores de la Gaceta Musical de Madrid, “A los suscritores de la Gaceta Musical de Madrid”, *Gaceta Musical*

- de Madrid, redactada por una sociedad de profesores, Año 2, Núm. 27, 6 de julio de 1856, pág. 209.
368. Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión, “Lira Sacro-Hispana. Artículo IV”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 64, 20 de abril de 1857, Madrid, págs. 505-507.
  369. Masarnau y Fernández, Santiago de, *Tesoro del pianista, colección de las obras mas selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Almacén de Carrafa y Lodre, Madrid [1844].
  370. “Crónica de Madrid”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 2, 11 de febrero de 1855, pág. 15.
  371. “Edgardo” (¿seudónimo de Eduardo Vélaz de Medrano?), “Folletín. Revista Musical: El piano: Concierto del Sr. de Óscar de la Cinna – Sinfonía compuesta por D. Francisco de Asís Gil”, en *La España*, Año VIII, Núm. 2.197, 31 de mayo de 1855, Madrid, pág. 1.
  372. Nagore-Ferrer, María, “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, *El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez Rodríguez (ed.), Sociedad Española de Musicología [2015], págs. 655-719.
  373. Etzion, Judith, ““Música Sabia”: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)”, *International Journal of Musicology*, Vol. 7, Peter Lang Publishing Group [1998], págs. 185-232.
  374. Alemany, Victoria, “La contribución de Óscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España”, *Cuadernos de Investigación Musical*, Núm. 6 (extraordinario), publicación editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM), Unidad Asociada al CSIC de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real [2018], págs. 293-312.
  375. Gil, Francisco de Asís, “Concierto del pianista húngaro Mr. Oscar de la Cinna”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 16, 20 de mayo de 1855, págs. 121-123.
  376. López Castellano, Fernando, “Una sociedad “de cambio y no de beneficencia”. El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)”, *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública*,

*Social y Cooperativa*, Núm. 44, abril 2003, Universitat de València, págs. 199-228.

377. Inzenga Castellanos, José, “La asociación aplicada á la música”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 15, 13 de mayo de 1855, págs. 113-115.
378. “Benéfica asociación”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 72, 15 de junio de 1857, Madrid, pág. 570.
379. Vélaz de Medrano, Eduardo, “Asociación de artistas músicos”, en *La Zarzuela, gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Año II, Núm. 73, 22 de junio de 1857, Madrid, págs. 577-578.
380. P.S. (¿Paul Smith?, pseudonyme de Édouard Monnais), “Association des artistes musiciens de France – Assemblée générale annuelle”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 24<sup>e</sup> Année, N°14, 5 5 avril 1857, pp. 107-108.
381. “ORDEN de 29 de diciembre de 1989 de revocación de la autorización administrativa de disolución y de intervención administrativa en la liquidación de la Entidad denominada “Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos”, (MPS-2590)”, orden publicada en el *Boletín Oficial del Estado*, Sección III, Núm. 44, Madrid, 20 de febrero de 1990, Ref. BOE-A-1990-4436, págs. 5050-5051.
382. *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos – Estatutos de la Sociedad aprobados por el gobierno de S.M. en Real Orden de 1º de octubre de 1858*, Imprenta de J.M. Ducazcal, Madrid [1860].
383. *Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año vigésimotercero. 1882-83*, Imprenta de la Correspondencia de España, Madrid [1883], pág. 17.
384. Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri: 2. Escritos*, colección *Música Hispana. Textos*, Serie Temática – *Biografías*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1994].
385. “Noticias Generales”, en *La Época*, Año XIII, Núm. 3.960, 16 de abril de 1861, Madrid, pág. 4.
386. “Teatros”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año VIII, Núm. 2.071, 24 de abril de 1861, Madrid, pág. 3.
387. Cordero Fernández, Antonio, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Imprenta de Beltrán y Viñas, Madrid [1858].



388. Morales Villar, María del Coral, “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX”, Volumen I: Estudio, tesis doctoral, Universidad de Granada [2008].
389. Matía Polo, Inmaculada, “La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)”, *Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 17, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [2010], págs. 421-446.
390. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado primero: *Armonía*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1857].
391. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado segundo: *Composición*, Parte 1ª: *Del contrapunto y fuga*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1859].
392. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Armonía y Composición* (Tratado segundo: *Composición*, Parte 2ª: *Del contrapunto y fuga*), Imprenta de Beltrán, Madrid [1861].
393. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Composición. Tratado primero. De la armonía*, segunda edición, Imprenta de Beltrán, Madrid [1861].
394. Hidalgo, Dionisio, *Boletín bibliográfico español*, Tomo III-1862, Imprenta de las Escuelas Pías, Madrid [1862], pág. 174.
395. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Escuela de Composición. Tratado cuarto, de la Instrumentación*, Imprenta de Santos Larxé y Blumenstein, Calcografía de B. Eslava, Madrid [1870].
396. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Prontuario de Contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid [1860].
397. Eslava y Elizondo, Hilarión, *Breve tratado de armonía*, Imprenta de Bonifacio Eslava, Madrid [ca. 1864].
398. García Gallardo, Cristóbal L., “El tratado de armonía de Hilarión Eslava (The theoretical work by Hilarión Eslava)”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, Vol. 60, Núm. 2, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián [2015], págs. 236-282.
399. Aranguren Añivarro, José de, *Al Exmo. Sr. D. Hilarión Eslava - Guía práctica a su Tratado de armonía*, Antonio Romero, Madrid [1872].
400. Anzaldúa González, Luis Carlos, “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2007], págs. 456-501.

401. Carretero Novillo, José María (escribiendo bajo el seudónimo de “El caballero audaz”), “Nuestras visitas: El maestro Bretón”, en la revista *La Esfera. Ilustración mundial*, Año III, Núm. 149, Madrid, 4 de noviembre de 1916, págs. 12-13.
402. Sánchez Sánchez, Víctor, “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 6, Universidad Complutense de Madrid [1998], págs. 34-48.
403. Nommick, Yvan, “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, Vol. 26, No. 2 [2003], págs. 545-583.
404. Falla y Matheu, Manuel de, *Apuntes de armonía. Dietario de Paris (1908)*, edición facsímil preparada por Yvan Nommick; estudios musicológicos de Yvan Nommick y Francesc Bonastre, Colección “Facsímiles”, Serie “Documentos”, Núm. 1, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada [2001].
405. Romero y Andía, Antonio, *Método de trompa de pistones ó cilindros, con nociones de la mano*, Antonio Romero editor, Madrid [1871].
406. Herreros, Pedro (Pedro Herrero y Mata?), “Misa en Mi B. Nueva composición del Maestro Eslava”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de profesores, Año 2, Núm. 47, Madrid, 23 de noviembre de 1856, págs. 335-337.
407. S.D.C. (iniciales de autor desconocido), “Misa de Requiem”, en *El Arte Musical. Declarado en la sesión celebrada el día 24 de Junio del corriente año órgano oficial de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos para la publicación de todos sus acuerdos*, Año I, Núm. 29, Madrid, 8 de noviembre de 1860, págs. 1-3.
408. De Brabander, Kim (English translation of Sneppe, Jo), “Van Elewyck, Xavier, Biografie”, *Componisten en uitvoerders*, web del *Studiecentrum Vlaamse Muziek* (Center for the Study of Flemish Music), Antwerp (Belgium), <https://www.svm.be/componisten/van-elewyck-xavier?language=en>, consulted 30 September 2023.
409. “Belgique – Bruxelles”, crónica en *Le Guide Musical*, 13<sup>ème</sup> Année, N°47, Bruxelles, 21 novembre 1867, p. 4.
410. “Belgique – Louvain”, crónica en *Le Guide Musical*, 19<sup>ème</sup> Année, N°12, Bruxelles, 20 mars 1873, p. 4.
411. “Belgique”, en *Le Guide Musical, revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 29<sup>e</sup> Année, N°12, Bruxelles, 22 mars 1883, p. 5.

412. De Vroye, T.J. y van Elewyck, X., *De la musique religieuse. Le Congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, typ. Vanlinthout frères, Louvain (Belgique) [1866], p. 64.
413. van Elewyck, Xavier, "Le Congrès de Musique Religieuse en Belgique", en *Le Ménestrel - Musique et Théâtres*, 31<sup>me</sup> Année, N° 46, Paris, 16 octobre 1864, pp. 365-366.
414. Sobrino Sánchez, Ramón, "'Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...'", reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859", *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 57-131.
415. Asenjo Barbieri, Francisco, "Historia de los conciertos ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859", *Colección Papeles Barbieri*, Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/22339 [ca. 1859].
416. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, J.A. Fuller Maitland (ed.), Vol. I, The Macmillan Company, New York [1911], pp. 573-575.
417. Kern Holoman, D., *The Société des concerts du Conservatoire (1828-1967)*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles (USA) [2004], pp. 139-186.
418. Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri: 1. El hombre y el creador*, colección *Música Hispana*. Textos, Serie Temática - *Biografías*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1994].
419. Asenjo Barbieri, Francisco, "La verdad en su lugar", carta al director en *La Correspondencia Musical*, Año II, Núm. 58, Madrid, 8 de febrero de 1882, págs. 3-4.
420. Cruz, Jesús, "Espacios públicos y modernidad urbana: La historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX", *Historia Social*, núm. 83, Fundación Instituto de Historia Social, Valencia [2015], págs. 37-54.
421. "Anuncios - Conciertos vespertinos", en el *Eco de Euterpe. Periódico dedicado exclusivamente á los señores concurrentes á los jardines de esta musa*, Año I, Núm. 3, Barcelona, 5 de junio de 1859, pág. 12.
422. Montero García, Josefa, "El concierto sacro: de la iglesia a los salones y teatros", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 31, Universidad Complutense de Madrid [2018], págs. 107-130.

423. Arnao y Espinosa de los Monteros, Antonio, "Teatros", en *El Correo de la Moda. Álbum de señoritas. Periódico de literatura, educación, música, teatros y modas*, Año XI, Núm. 391, Madrid, 24 de febrero de 1861, págs. 54-56.
424. Morphy y Ferriz de Guzmán, Guillermo, "Revista musical - Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", en *La América. Crónica Hispano-Americana*, Año VI, Núm. 4, Madrid, 24 de abril de 1862, págs. 13-14.
425. "Crónica general" en *El Reino*, Año IV, Núm. 716, Madrid, 20 de febrero de 1862, pág. 3.
426. Sobrino, Ramón, "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 633-654.
427. Arrieta Corera, Emilio, "Revista musical de fines de temporada", *Revista española política, científica, literaria y de artes, viajes, comercio, etc.*, Año I Tomo I, Núm. III, Imprenta de Tomás Fortanet, Madrid, 1 de mayo de 1862, págs. 223-231.
428. García de la Foz, José, "Folletín. Revista de la semana", en *El Clamor Público, periódico del Partido Liberal*, Segunda Época, Núm. 558, Madrid, 15 de junio de 1862, pág. 1.
429. "Variedades", en *Boletín de Loterías y de Toros. (Continuación de El Enano). Trata además de Ciencias, Artes, Literatura y Teatros*, Año XII, Núm. 609, Madrid, 28 de octubre de 1862, pág. 4.
430. "Crónica general", en *El Reino*, Año V, Núm. 984, Madrid, 8 de enero de 1863, pág. 4.
431. García Velasco, Mónica, "La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 149-194.
432. Goizueta, José María de, "Revista musical", en *La Época*, Año XIV, Núm. 4.516, Madrid, 4 de noviembre de 1862, pág. 3.
433. "Variedades - Crónica de la capital", en *El Clamor Público, periódico del Partido Liberal*, Segunda Época, Núm. 790, Madrid, 18 de marzo de 1863, pág. 3.
434. "Gacetilla - Euterpe", en *La Corona, periódico liberal*, Año IX, Núm. 391, Barcelona, 17 de julio de 1862, pág. 3.
435. "Última hora", en *El Pensamiento Español. Diario de la tarde*, Año V, Núm. 1.293, Madrid, 14 de marzo de 1864, pág. 4.
436. "Variedades" en *El Contemporáneo*, Año V, Núm. 979, Madrid, 15 de marzo de 1864, pág. 4.

437. Lope de Vega Carpio, Félix, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Imprenta de Lorenzo de Amberes, Lisboa [1644], págs. 117-119.
438. “Variedades”, en *El Contemporáneo*, Año V, Núm. 968, Madrid, 2 de marzo de 1864, pág. 4.
439. Goizueta, José María de, “Folletín – Revista musical”, en *La España*, Año XVII, Núm. 5.400, Madrid, 12 de marzo de 1864, págs. 1-2.
440. “Álbum literario. Revista de teatros”, en *La Iberia, diario liberal*, Año XII, Núm. 2.996, Madrid, 13 de marzo de 1864, pág. 1.
441. E.A. (¿Emilio Arrieta?), “Variedades”, en *El Pensamiento Español. Diario de la tarde*, Año V, Núm. 1.310, Madrid, 4 de abril de 1864, pág. 4.
442. Encina Cortizo, María, y Sobrino, Ramón, “Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid isabelino (1850-1868)”, *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, Núm. 18, Tema: *Ciudades en papel*, Universidade de Santiago de Compostela [2019], págs. 77-100.
443. Goizueta, José María de, “Revista musical”, en *La Época*, Año XVII, Núm. 5.231, Madrid, 20 de marzo de 1865, pág. 3.
444. Sepúlveda, Enrique, *El Teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)*, R. Velasco, Impresor, Madrid [1892], págs. 5-12.
445. “Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, autorizada por el gobierno de S.M. por Real Orden de 1º de octubre de 1858, y constituida legalmente en 24 de junio de 1860. Año sexto – 1865-1866”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 41, Madrid, 22 de julio de 1866, pág. 165.
446. “Conciertos Históricos” (remitido de Rafael Hernando en representación de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*), en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 12, Madrid, 23 de marzo de 1868, pág. 54.
447. “Suelos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 14, Madrid, 6 de abril de 1868, pág. 63.
448. Sobrino Sánchez, Ramón, “El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid”, tesis doctoral, Universidad de Oviedo [1992].
449. Provanza y Fernández de Rojas, José María, *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la*

*Sociedad en el año de 1866*. Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1872].

450. Arrieta, Emilio, “Conciertos de Barbieri”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 30, Madrid, 28 de abril de 1866, págs. 119-120.
451. Weber, William, “Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, June-December 1994, Vol. 25, No. 1/2, Hrvatsko muzikološko društvo, pp.175-190.
452. Fernández Herranz, Nuria Sofía, “Los orígenes del movimiento coral en España”, *Musicología / TIC's Sumario*, Núm. 23, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (España) [2019] págs. 148-169.
453. Nagore Ferrer, María, “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Universidad Complutense de Madrid [2001], págs. 211-225.
454. Nagore Ferrer, María, “La música coral en España en el siglo XIX”, *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Número 4 de la Colección *Estudios sociales iberoamericanos*, Universidad de Oviedo [1995], págs. 425-462.
455. Brisson, Jules, y Ribeyre, Félix, *Les grandes journeaux de France - Le Siècle*, Vol. I, 2<sup>ème</sup> edition, Paris [1862], p. 80.
456. Ris, Marcel de (pseudonyme d'Albert Tranchant), (*article sans titre*), en *L'Orphéon. Moniteur des Orphéons et Sociétés chorales de France*, Paris, 1 novembre 1855, p. 2.
457. Eslava y Elizondo, Hilarión, “Al redactor en jefe de L'Orpheon”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año 1, Núm. 41, 11 de noviembre de 1855, pág. 326.
458. Sol i Clot, Romà, “Francesc Vidal i Codina, fundador de l'Orfeón Leridano”, *Ressò de Ponent*, N°48, Lleida/Lérida (España), febrer 1987, p. 10.
459. “Historia”, en la web del *Orfeón Pamplonés - Iruñeko Orfeoia*, <https://orfeonpamplones.com/es/orfeon/historia>, página consultada 23 de octubre de 2023.
460. Altadill, Julio, *Memorias de Sarasate*, Imprenta de Aramendia y Onsalo, Pamplona [1909], págs. 12-13.
461. Ribó, Jesús A., “Cartas de Eslava”, en “El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, trienio 1955-1957, Núm. 5, págs. 103-112.

462. Salvoch Muñoz, Óscar, *Julián Gayarre. La voz del paraíso*, Ediciones Eunete, Pamplona [2015].
463. Enciso Robledo, Julio, *Memorias de Julián Gayarre; escritas por su amigo y testamentario*, primera edición, Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid [1891].
464. Perillán y Buxó, Eloy, *Apuntes biográficos del eminente tenor español Julián Gayarre, Historia Artística*, Imprenta y Librería “La Universal”, La Habana [1890], págs. 9-10.
465. Madurga Continente, Rebeca, “Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico”, *Príncipe de Viana*, Núm. 260, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2014], págs. 379-410.
466. “Interior – Madrid”, reseña publicada en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIV, Núm. 341, Madrid, 7 de diciembre de 1865, pág. 4.
467. “Correspondencia de España – Edición de la tarde de ayer, 5 de agosto”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 218 de 1878, Madrid, 6 de agosto de 1878, pág. 2.
468. “Edición de la tarde”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Núm. 259 de 1878, Madrid, 16 de septiembre de 1878, pág. 3.
469. Campo Guinea, María del Juncal, *et al.*, *Mujeres que la historia no nombró*, número 2 de la colección *Mujeres en la historia*, Ayuntamiento de Pamplona [2005], pág. 180.
470. Morales Villar, María del Coral, “Alumnas, maestras y cantantes: La formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España”, *Revista Electrónica LEEME*, Núm. 44, Universitat de València [2019], págs. 102-116.
471. Hernández-Romero, Nieves, “Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid”, publicación editada por el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares (Madrid) [2019].
472. Morales Villar, María del Coral y Soria Tomás, Guadalupe, “La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez (1857-1868)”, *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Época II, Núm. 35, julio-diciembre 2015, Madrid, págs. 15-40.
473. “Variedades”, en *La Iberia. Diario Liberal. Órgano del Partido Constitucional*, Año XX, Núm. 4.928, primera edición, 22 de octubre de 1872, pág. 2.
474. Parada y Barreto, José, “Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta Corte por el señor don Antonio Codero y Fernández”, *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica*,

*literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 28, Madrid, 14 de julio de 1867, págs. 148-149.

475. “Suelos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 16, Madrid, 20 de abril de 1868, pág. 72.
476. “Teatros. *Si non é vero...*”, en *La Nueva Iberia. Diario liberal*, primera edición, Año I, Núm. 107, Madrid, 7 de mayo de 1868, pág. 4.
477. “Amusements”, en *The New York Herald*, Núm. 12.110, Nueva York, 16 de octubre de 1869, pág. 14.
478. “Mosáicos”, en *El Entreacto, periódico cómico-teatral*, Año 2, Núm. 22, Madrid, 29 de abril de 1871, pág. 4.
479. Invernizzi, Robert L., “Mademoiselle Peppa Invernizzi, danzatrice. Raccolta di appunti biografici”, in línea, [https://www.academia.edu/91137808/Giuseppina\\_Invernizzi\\_danzatrice](https://www.academia.edu/91137808/Giuseppina_Invernizzi_danzatrice) [2022], p. 16. Acceso il 26 ottobre 2023.
480. Nouvelles diverses – Étranger”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 42<sup>e</sup> Année, Núm. 7, 14 fevrier 1875, p. 55.
481. Gutiérrez Cordero, Rosario, “La temporada de ópera sevillana de 1875”, *Espacio y Tiempo, revista de ciencias humanas*, Núm. 9, Universidad de Sevilla [1996], pág. 56.
482. Turina Gómez, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Alianza Editorial, Madrid [1997], págs. 373-379
483. “Parte no oficial – Interior”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXV, Núm. 258, Madrid, 14 de septiembre de 1876, pág. 756.
484. “Variedades – Madrid al vuelo”, en *La Democracia*, Año IV, Núm. 1.032, Montevideo (Uruguay), 13-14 de diciembre de 1875, pág. 1.
485. Pérez Ollo, Fernando, “Sarasate. Familia, casa natal y Pamplona”, *Príncipe de Viana*, Núm. 248, Gobierno de Navarra – Institución Príncipe de Viana [2009], págs. 553-575.
486. Esquela funeraria de Sra. D<sup>a</sup> Josefa Cortés de Rufín, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXXII, Núm. 8.558, Madrid, 27 de agosto de 1881, pág. 3.
487. Comas Galibern, José, “Necrología: José Costa y Hugas”, *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes)*, Año VI, Núm. VI, Gerona (España), junio de 1881, págs. 224-229.
488. Comas Galibern, José, “Necrología: José Costa y Hugas (Conclusión)”, *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes)*,



- Año VI, Núm. VII, Gerona (España), julio de 1881, págs. 241-244.
489. Pedrell y Sabaté, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Tipografía de Víctor Berdós y Feliu, Barcelona [1897].
  490. Radressa i Casanovas, Joan, “De nostra història musical. El guitarrista Josep Costa i Hugas”, *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí* (Girona, Espanya) [1973] (5 pàgines).
  491. Cuéllar, Juan Mario, “Josep Costa i Hugas”, *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí* (Gerona, España) [1988], págs. 71-76.
  492. Fétis, François-Joseph, *La musique mise a la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce que est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approfondie*, 3<sup>ème</sup> édition, Brandus et Cie. Éditeurs, Paris [1847], p. 276.
  493. R. (¿La redacción de la *Gaceta Musical de Madrid*? ¿Antonio Romero?), “Polémica”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, redactada por una sociedad de profesores, Año II, Núm. 15, 13 de abril de 1856, págs. 115-117.
  494. *Música Ibérica – Música Española para Guitarra del Siglo XIX*, Vol. 4, “José Costa y Hugas – Obras completas”, Rafael Catalá (ed.), Doblinger, Viena [2010].
  495. Costa y Hugas, José, carta-dedicatoria “Al Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava” con fecha de 30 de octubre de 1872 acompañando a la edición de “6 obras escritas para guitarra por José Costa (1<sup>a</sup> Colección)”, A. Romero, editor, Madrid [1872].
  496. Vallejo Pousada, Rafael, “El impuesto de consumos y la resistencia antifiscal en la España de la segunda mitad del siglo XIX: Un impuesto no exclusivamente urbano”, *Revista de Historia Económica*, Año XIV, Núm. 2, Centro de Estudios Constitucionales, Alianza Editorial, Madrid [1996], págs. 339-370.
  497. Gallegos, Claudio Antonio, “La política económica de España en la Guerra de los 10 años en Cuba (1868-1878)”, *Estudios económicos*, Vol. XXXVII, Núm. 75, publicación de la Universidad Nacional del Sur y el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales del Sur, Bahía Blanca (Argentina) [2020], págs. 107-129.

498. Pérez Abellán, Francisco, *Matar a Prim*, Booket/Planeta de Libros, Barcelona [2015].
499. “Congreso de los Diputados – Presidencia del Sr. Rivero – Extracto oficial de la sesión celebrada el lunes 10 de febrero de 1873”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 43, Tomo I, Madrid, 12 de febrero de 1873, pág. 504.
500. “Parte oficial – Presidencia del Consejo de Ministros – Reales Decretos”, *Gaceta de Madrid*, Año CCIV, Núm. 54, Madrid, 23 de febrero de 1865.
501. “Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831 – 2019”, Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés, eds., separata de la revista *Música* editada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [2019].
502. “L.R.” (¿La redacción?), “La dirección del Conservatorio”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año primero, Núm. 10, Madrid, 7 de diciembre de 1865, págs. 41-42.
503. Goizueta, José María de, en “Revista Musical”, *La Época*, Año XVII, Núm. 5.463, Madrid, 6 de diciembre de 1865, pág. 4.
504. Reseña anónima y sin cabecera en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año primero, Núm. 12, Madrid, 21 de diciembre de 1865, pág. 49.
505. “Noticias generales”, en *La Época*, Año noveno, Núm. 2.447, Madrid, 13 de marzo de 1857, pág. 3.
506. Reseña anónima y sin cabecera en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Núm. 11, Madrid, 14 de diciembre de 1865, pág. 46.
507. “Un músico” (¿Rafael Hernando?), “Cuestión artístico musical (remitido)”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XVIII, Núm. 2.883, 1ª edición de la mañana, Madrid, 23 de diciembre de 1865, pág. 3.
508. “Noticias Generales”, en *La Época*, Año XVII, Núm. 5.474, 2ª edición, Madrid, 19 de diciembre de 1865, pág. 4.
509. Reseña anónima y sin cabecera en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XVIII, Núm. 2.877, 1ª edición de la mañana, Madrid, 17 de diciembre de 1865, pág. 3.
510. “Crónica Nacional”, en *La Escena. Revista semanal de música*, Año II, Núm. 10, Madrid, 14 de enero de 1866, pág. 5.
511. Soriano Fuertes, Mariano, “Real Conservatorio de Música y Declamación I”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 15, Madrid, 11 de enero de 1866, págs. 59-60.

512. Soriano Fuertes, Mariano, “Real Conservatorio de Música y Declamación VIII (1)”, en la *Gaceta Musical de Madrid*, Año segundo, Núm. 23, Madrid, 10 de marzo de 1866, págs. 91-92.
513. “Noticias Generales”, en *La Época*, Año XVIII, Núm. 5.722, 2ª edición, Madrid, 4 de septiembre de 1866, pág. 4.
514. *Ministerio de Fomento. Instrucción Pública. Colección de circulares, decretos para su ejecución que S.M. la Reina se ha servido expedir desde 20 de julio de 1866*, edición oficial, Imprenta Nacional, Madrid [1866].
515. Parte oficial. Ministerio de Fomento, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCV, Núm. 286, Madrid, 13 de octubre de 1866, pág. 1.
516. “El Conservatorio y la Ley Moyano”, en Delgado García, Fernando, “Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)”, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla [2008], págs. 644-645.
517. “Real Conservatorio de Música y Declamación”, *Revista de Bellas Artes*, Núm. 11, 16 de diciembre de 1866, págs. 84-85.
518. “Primera edición” en *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco de la opinión y de la prensa*, Año XX, Núm. 3.369, Madrid, 22 de abril de 1867, págs. 2-3.
519. “Incendio del Teatro Real”, en *La Escena, revista semanal de música y teatros*, Año tercero, Núm. 16, Madrid, 28 de abril de 1867, pág. 81.
520. Asenjo Barbieri, Francisco, “La música clásica”, en *La Época. Periódico político diario*, Año XIX, Núm. 6.031, Madrid, 27 de julio de 1867, págs. 3-4.
521. “Inauguración del Gran Salón-Teatro del Conservatorio”, en la *Crónica de la Música, revista semanal y biblioteca musical*, Año II, Núm. 27, Madrid, 27 de marzo de 1879.
522. Expedientes de personal (3/21 Leg.10/9, expediente profesores R.15624), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
523. “Parte Oficial. Ministerio de Fomento”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 172, Madrid, 20 de junio de 1868, págs. 1-2.
524. “Parte Oficial. Ministerio de Fomento. Reales Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 173, Madrid, 21 de junio de 1868, pág. 3.
525. “Gobierno Provisional. Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 355, Madrid, 20 de diciembre de 1868, págs. 1-2.

526. "Gobierno Provisional. Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCVII, Núm. 362, Madrid, 27 de diciembre de 1868, págs. 3-4.
527. "Tercera edición", en *La Correspondencia de España*, Año XXI, Núm. 4.431, Madrid, 9 de enero de 1870, pág. 3.
528. Gómez García, Domingo Julio, "La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 8 [1959], págs. 29-58.
529. *Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado por S.M. en 2 de julio de 1871*, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, Madrid [1871].
530. "Poder ejecutivo de la República - Ministerio de Fomento", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo III, Núm. 241, Madrid, 29 de agosto de 1874, págs. 521-522.
531. "Poder ejecutivo de la República - Ministerio de Fomento", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo II, Núm. 164, Madrid, 13 de junio de 1874, págs. 693-694.
532. "Parte Oficial. Ministerio de Fomento. Reales Decretos", *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Tomo IV, Núm. 317, Madrid, 15 de noviembre 1875, pág. 401.
533. "Anuncios", en *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco de la opinión y de la prensa*, Año XIX, Núm. 3.175 de la mañana, Madrid, 24 de septiembre de 1866, pág. 3.
534. "Anuncios - Concurso de composiciones musicales para el año de 1866 á 1867", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 1, Madrid, 6 de enero de 1867, pág. 4.
535. "Concurso Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 40, Madrid, 6 de octubre de 1867, pág. 219.
536. "Concurso Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 41, Madrid, 13 de octubre de 1867, pág. 223.
537. Eslava y Elizondo, Hilarión, "¿Qué es la Música?" (conclusión), en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 35, Madrid, 1 de septiembre de 1867, págs. 187-188.

538. García Velasco, María Mónica, "El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico" (2 volúmenes), tesis doctoral, Universidad de Oviedo [2003].
539. "Mosáicos", en *El Entreacto, periódico cómico-teatral, con agencia de teatros*, Año II, Núm. 7, Madrid, 14 de enero de 1871.
540. "J.V.R." (¿Seudónimo de José Parada y Barreto?), "Nueva Misa en La del maestro Eslava", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 4, Madrid, 27 de enero de 1867, págs. 21-22.
541. "Sección de noticias. Interior", en *El Imparcial. Diario liberal de la mañana*, Año III, Núm. 642, Madrid, 11 de marzo de 1869, pág. 4.
542. "Academia Española", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 132, Madrid, 12 de mayo de 1870, pág. 2.
543. "Segunda edición", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXII, Núm. 4.797 de la noche, Madrid, 12 de enero de 1871, pág. 2.
544. "Tercera edición", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXII, Núm. 4.792 de la noche, Madrid, 7 de enero de 1871, pág. 3.
545. "Tercera edición", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.152 de la noche, Madrid, 4 de enero de 1872, pág. 3.
546. "Defunciones. Diario de Avisos de La Correspondencia de España", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.577, primera edición de la mañana, Madrid, 8 de diciembre de 1875, pág. 4.
547. "Ópera seria", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, Núm. 49, Madrid, 8 de diciembre de 1867, págs. 261-263.
548. Navarro y Calvo, Luis, "Tentativas para fundar la ópera española. Marina", en *La Ilustración Española y Americana*, Año XV, Núm. XI, Madrid, 15 de abril de 1871, págs. 194-195.
549. "Ópera nacional", en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 26, Madrid, 29 de junio de 1868, pág. 113.

550. “Ópera nacional. Certamen abierto por varios profesores de música para premiar las mejores óperas españolas que se presenten”, en *El Artista, Música, Teatros, Salones*, Año tercero, Núm. 26, Madrid, 15 de diciembre de 1868, pág. 203.
551. Salgado y Araujo, Daniel, “Revista Musical. Don Fernando el Emplazado, *ópera española* en tres actos, original de D. Valentín Zubiaurre”, *Revista de España*, Imprenta de José Noguera, Madrid [1871], págs. 482-493.
552. Cortés, Francesc, “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, [1996], págs. 187-216.
553. Pedrell, Felipe, *Jornadas postreras (1903-1912)*, Eduardo Castells, editor, Valls (Tarragona) [1922], págs. 79-118.
554. Arnao y Espinosa de los Monteros, Antonio, “Patriotismo y Arte”, en *La Ilustración Española y Americana. Museo universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles*, Año XIV, Núm. 2, Madrid, 10 de enero de 1870, págs. 30-31.
555. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXI, Núm. 4.465 de la noche, Madrid, 12 de febrero de 1870, pág. 3.
556. García García, Adriana Cristina, “El Centro Artístico y Literario y la ópera española (1871-1874)”, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Nuria Blanco Álvarez, et al. eds., Hispanic Music Series, 3, Universidad de Oviedo [2020], págs. 185-195.
557. “Teatros. Ópera Nacional. Don Fernando el Emplazado”, en *La Nación, diario progresista*, Año VIII, Núm. 1.683, Madrid, 14 de mayo de 1871, pág. 3.
558. Peña y Goñi, Antonio, “Revista musical. Inauguración de las funciones de ópera española en el Teatro de la Alhambra – Representación de «Don Fernando el Emplazado», ópera española en tres actos de Don Valentín Zubiaurre”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año V, Núm. 1.432, Madrid, 15 de mayo de 1871, pág. 3.
559. Peña y Goñi, Antonio, “Zubiaurre y su primera ópera”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XVIII, Núm. XIV, Madrid, 15 de abril de 1874, págs. 218-221.
560. López Gómez, Francisco Manuel, “La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)”, Vol. I, tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real [2016].

561. “Ministerio de la Guerra. Circulares”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 255, Madrid, 12 de septiembre de 1870, pág. 5.
562. Nagore Ferrer, María, “Historia de un fracaso: El “Himno Nacional” en la España del siglo XIX”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187, Núm. 751, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), septiembre-octubre 2011, págs. 827-845.
563. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año IV, Núm. 1.256, Madrid, 15 de noviembre de 1870, pág. 3.
564. “Ministerio de la Guerra. Órdenes”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCIX, Núm. 326, Madrid, 22 de noviembre de 1870, pág. 2.
565. Asenjo Barbieri, Francisco, “Don Hilarión Eslava”, en *La Nación, diario progresista*, primera edición, Año VII, Núm. 1.407, Madrid, 14 de junio de 1870, pág. 1.
566. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCX, Núm. 358, Madrid, 24 de diciembre de 1871, pág. 996.
567. “Ministerio de Fomento. Decretos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXI, Núm. 271, Madrid, 27 de septiembre de 1872, pág. 921.
568. “Gran manifestación católica en la antigua capital de la monarquía española”, en *La Regeneración. Periódico católico-monárquico*, Segunda Época, Año V, Núm. 1.458, Madrid, 12 de diciembre de 1870, pág. 1.
569. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XIV, Núm. 3.946, Sevilla, 15 de diciembre de 1870, pág. 2.
570. “Artes. ¡Honor al genio!”, en *El Hispalense, periódico de intereses generales, ciencias, artes y literatura*, Año I, Núm. 7, Sevilla, 29 de diciembre de 1870, pág. 1.
571. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XV, Núm. 4.122, Sevilla, 25 de marzo de 1871, pág. 3.
572. Carrillo Cabeza, Mauricio, “Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la 2ª/2 del S. XIX”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla [2015], págs. 186-187.
573. Otero Nieto, Ignacio, “La Sevilla del novecientos: Estampas de música religiosa”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2008], págs. 153-172.
574. “Gacetillas”, en *La Andalucía*, Año XV, Núm. 4133, Sevilla, 9 de abril de 1871, pág. 3.

575. Ayarra Jarne, José Enrique, “La música de órgano española en el siglo XIX”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXIV, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2010], págs. 295-313.
576. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.161 de la noche, Madrid, 13 de enero de 1872, pág. 3.
577. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.686, Madrid, 27 de enero de 1872, pág. 2.
578. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.706, Madrid, 16 de febrero de 1872, pág. 3.
579. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.261 de la noche, Madrid, 22 de abril de 1872, pág. 3.
580. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.473 de la noche, Madrid, 21 de noviembre de 1872, pág. 3.
581. “Sección local”, *El Progreso, periódico político*, Año IV, Núm. 1.118, Jerez de la Frontera (Cádiz), 20 de noviembre de 1872, pág. 2.
582. “Gacetilla – Teatros”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXI, Núm. 5.032, primera edición, Madrid, 23 de febrero de 1873, pág. 3.
583. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVI, Núm. 4.631, Sevilla, 19 de noviembre de 1872, pág. 3.
584. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVI, Núm. 4.635, Sevilla, 23 de noviembre de 1872, pág. 3.
585. “Crónica de Sevilla y Andalucía”, en *La Andalucía*, Año XVII, Núm. 4.759, Sevilla, 20 de abril de 1873, pág. 3.
586. “Anuncios de espectáculos”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIII, Núm. 261, Madrid, 18 de septiembre de 1871, pág. 4.
587. Gómez Zarzuela, Manuel, *Guía de Sevilla, su provincia, etc.*, Año XI, Imprenta de La Andalucía, Sevilla [1875], pág. 154.
588. “Crónica de la Andalucía”, en *La Andalucía política, económica y literaria*, Año XXVI, Núm. 7.802, Sevilla, 22 de junio de 1882, pág. 3.
589. “Sección de Espectáculos”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año V, Núm. 1.456, Madrid, 10 de junio de 1871, pág. 3.



590. "Sección de Espectáculos", en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.672, Madrid, 13 de enero de 1872, pág. 4.
591. "Noticias generales", en *La Época. Periódico político diario*, Año XXIV, Núm. 7.066, Madrid, 14 de enero de 1872, pág. 3.
592. "Noticias varias", en *La Discusión. Diario democrático*, Año XVII, Núm. 1.098, Madrid, 12 de mayo de 1872, pág. 3.
593. "Tercera edición", en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIII, Núm. 5.483 de la noche, Madrid, 1 de diciembre de 1872, pág. 3.
594. "Sección de noticias", en *El Imparcial. Diario liberal*, Año VI, Núm. 1.993, Madrid, 6 de diciembre de 1872, pág. 3.
595. Subirá Puig, José, "La sección de música de nuestra Academia", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 2 [1953], págs. 143-174.
596. "Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 130, Madrid, 10 de mayo de 1873, pág. 371.
597. "Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 150, Madrid, 30 de mayo de 1873, pág. 562.
598. "Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 185, Madrid, 4 de julio de 1873, pág. 948.
599. "Parte no oficial. Academia de Bellas Artes. Resumen", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 344, Madrid, 10 de diciembre de 1873, pág. 670.
600. "Parte no oficial. Academia de Bellas Artes. Resumen", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 345, Madrid, 11 de diciembre de 1873, pág. 679.
601. *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Arnao el día 8 de diciembre de 1874*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid [1874].
602. "Asociación para el planteamiento de la ópera española", en *La España Musical, publicada por la casa editorial de Andrés Roger y Vidal*, Año VIII, Núm. 371, Barcelona, 16 de agosto de 1873, págs. 3-5.
603. SAJ (seudónimo de Alarcón y Meléndez, Julio), *Un gran artista, estudio biográfico*, Administración de Razón y Fe, Madrid [1910], pág. 128.
604. "Poder Ejecutivo de la República. Ministerio de Estado", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 220, Madrid, 8 de agosto de 1873, págs. 1301-1304.

605. Villegas, Enrique, "Advertencia", en *El Arte, semanario hispano-americano de música, literatura, poesía e historia del arte*, Año II, Núm. 16, Madrid, 18 de enero de 1874, pág. 1.
606. Ríos, Miguel Ángel, "Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 30, Universidad Complutense de Madrid [2017], págs. 137-167.
607. "Ministerio de Fomento. Decretos", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 190, Madrid, 9 de julio de 1873, pág. 998.
608. "Poder Ejecutivo de la República. Ministerio de Fomento", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 208, Madrid, 27 de julio de 1873, pág. 1181.
609. "Ministerio de Fomento. Dirección General de Instrucción Pública", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXII, Núm. 228, Madrid, 16 de agosto de 1873, pág. 1391.
610. "Ministerio de Fomento. Reales Órdenes", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Núm. 124, Madrid, 4 de mayo de 1875, pág. 330.
611. "La Correspondencia de España de ayer 10 de junio", en *La Correspondencia de la Mañana. Diario de avisos y noticias. Guía política, literaria y mercantil de Madrid*, Año II, Núm. 170, Madrid, 11 de junio de 1875, pág. 2.
612. Angulo Díaz, Raúl, *La historia de la cátedra de estética en la universidad española*, Pentalfa Ediciones, Oviedo [2016], pág. 204.
613. "Cascabeles", en *El Cascabel, periódico ilustrado*, Año XI, núm. 31 del año 1874, Madrid, 2 de agosto de 1874, pág. 4.
614. "Noticias generales", en *La Época, diario político*, Año XXVI, núm. 8.000, Madrid, 11 de septiembre de 1874, pág. 4.
615. "Noticias varias", en *El Arte, semanario musical*, Año II, núm. 50, Madrid, 13 de septiembre de 1874, pág. 3.
616. "Parte no oficial", en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIII, Tomo III, núm. 257, Madrid, 14 de septiembre de 1874, pág. 664.
617. Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, Vol. I, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Conservatorio Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ciudad de México [2017].
618. "Noticias", en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXII, núm. 5.597, primera edición, Madrid, 19 de diciembre de 1874, pág. 4.

619. “Parte política”, en *La Época. Diario político*, Año XXVII, Núm. 8.121, Madrid, 14 de enero de 1875, pág. 2.
620. “Política”, en *La Iberia. Diario liberal*, primera edición, Año XXII, Núm. 5.617, Madrid, 15 de enero de 1875, pág. 2.
621. “Segunda edición”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.286, Madrid, 17 de febrero de 1875, pág. 3.
622. García Álvarez de la Villa, Beatriz, “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 33, Universidad Complutense de Madrid [2020], págs. 121-159.
623. “Parte no oficial”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, Núm. 17, Madrid, 17 de enero de 1875, pág. 146.
624. “Tercera edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.282, Madrid, 13 de febrero de 1875, pág. 3.
625. “Provincias”, en *La Esperanza. Periódico monárquico*, Año XXVIII, Núm. 8.399, Madrid, 5 de abril de 1872, pág. 2.
626. “Noticias generales”, en *La Época. Diario político*, Año XXVI, Núm. 7.828, Madrid, 19 de marzo de 1874, pág. 4.
627. “La Correspondencia de la mañana, hoy día 6 de marzo”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.303, Madrid, 6 de marzo de 1875, pág. 7.
628. “Provincias”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXII, Núm. 5.663, segunda edición, Madrid, 31 de marzo de 1875, pág. 3.
629. “Segunda edición”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVI, Núm. 6.314, Madrid, 16 de marzo de 1875, pág. 2.
630. “Variedades. Variedades musicales”, en *La Iberia. Diario liberal*, Año XXIII, Núm. 5.943, Madrid, 2 de marzo de 1876, pág. 3.
631. Eslava y Elizondo, Hilarión, “Dedicatoria”, en la partitura de la *Paráfrasis de la Cantiga 10ª del Rey Don Alfonso el Sabio*, B. Eslava, editor, Madrid [1876].
632. “Generales”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, Núm. 132, Madrid, 12 de mayo de 1873, pág. 4.
633. Ossorio y Berbard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Imprenta de Moreno y Rojas, Madrid [1883-84], pág. 422.

634. Otero Nieto, Ignacio, “Tres obras que han desafiado el paso del tiempo”, *Temas de Estética y Arte*, Núm. XXII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla [2008], págs. 173-196.
635. “Manifestación del Trabajo Nacional. Regalo de boda á S.M. la Reina”, en *La Correspondencia de España, diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.344, Madrid, 30 de enero de 1878, pág. 1.
636. “Noticias generales”, en *El Globo - Diario ilustrado*, Año II, Núm. 445, Madrid, 19 de junio de 1876, pág. 317.
637. “Edición de la noche de hoy 22 de junio”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXVII, Núm. 6.774 de la noche, Madrid, 22 de junio de 1876, pág. 3.
638. “Edición de la noche de ayer 27 de junio”, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid, edición de la mañana de La Correspondencia de España*, Año CXVIII, Núm. 180 de 1876, Madrid, 28 de junio de 1876, pág. 2.
639. “Biografía. Don Hilarión Eslava”, en *La Ilustración Popular Económica, revista católica, científico-literaria, consagrada al corazón adorable de Jesús*, Año X, Núm. 336, Valencia, 10 de diciembre de 1878, pág. 3.
640. Mesa Göbel, José Manuel, “Ceremonial, honores y honras fúnebres por el fallecimiento de María de las Mercedes de Orleans y Borbón (I)”, *Estudios Institucionales*, Vol. 9, Núm. 16, UNED [2022], págs. 29-59.
641. “Funerales de S.M. la Reina”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.512, Madrid, 17 de julio de 1878, pág. 2.
642. “Funerales de la reina Mercedes”, en *La Ilustración Católica*, Época 2ª, Año II, Núm. 4, Madrid, 28 de julio de 1878, págs. 25-26.
643. “Segunda edición. Despachos telegráficos”, en *La Época. Diario político*, Año XXX, Núm. 9.356, Madrid, 6 de julio de 1878, pág. 3.
644. “Correspondencia de España. Edición de la tarde de ayer 6 de julio”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.502, Madrid, 7 de julio de 1878, pág. 2.
645. Jiménez Blasco, Beatriz Cristina, “Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana”, *Anales de Geografía*, Vol. 29, Núm. 1, Universidad Complutense de Madrid [2009], págs. 35-55.

646. “Entierro del maestro Eslava”, en *El Globo. Diario ilustrado. Político, científico y literario*, Año IV (Segunda Época), Núm. 1.016, Madrid, 26 de julio de 1878, pág. 1.
647. Arrieta, Emilio, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 á 1879 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre, por su director Emilio Arrieta*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1878].
648. “Edición de la noche de hoy, 30 de julio”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XXIX, Núm. 7.525, Madrid, 30 de julio de 1878, pág. 3.
649. “Sección de noticias”, en *El Imparcial. Diario liberal*, Año XII, Núm. 4.024, Madrid, 7 de agosto de 1878, pág. 3.
650. de la Puente González-Nandín, José (Marqués de Alta Villa), “Los cementerios cerrados”, en *La Correspondencia de España, diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, Año XLVII, Núm. 14.130, Madrid, 13 de octubre de 1896, pág. 1.
651. Valiente Pérez, Valeriano, “Una deuda”, en *Euskal-Erria: revista vascongada*, Tomo XV, segundo semestre de 1886, San Sebastián, págs. 51-53.
652. “Glorias Basco-Nabarras - Eslava”, en *Euskal-Erria: revista vascongada*, Tomo XLI, segundo semestre de 1899, San Sebastián, págs. 499-502.
653. “Los restos de Eslava”, en *El Eco de Navarra. Diario independiente*, Año XXV, Núm. 6.840, Pamplona, 18 de noviembre de 1899, pág. 2.
654. “Por una gloria navarra - Traslado de los restos de Eslava á Burlada”, en el *Diario de Navarra. Periódico independiente*, Año XVIII, Núm. 5.789, Pamplona, 4 de mayo de 1920, págs. 1-2.
655. Muruzábal del Solar, José María, “Una obra olvidada de Fructuoso Orduna en Burlada”, *Revista Pregón Siglo XXI* (Segunda Época), nº 24, Pamplona, diciembre de 2004.
656. “En Burlada se inaugura el mausoleo de Eslava con asistencia de la Diputación y numerosas representaciones”, en *La Voz de Navarra, diario independiente*, Año XIV, Núm. 4.032, Pamplona, 5 de mayo de 1936, pág. 1.
657. “ORDEN de 21 de diciembre de 1977 sobre emisión y puesta en circulación de la serie especial de sellos de correo denominada «Personajes - 1978»”, en el *Boletín Oficial del Estado - Gaceta de Madrid*, Año CCCXVIII, Núm. 10, Madrid, 12 de enero de 1978, pág. 789.

658. Ereña Mínguez, Germán, *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Pamplona [2019].
659. Rivera Mirano, Elena, *et al.*, *The life and works of Marcelo Adonay*, Vol. I, University of the Philippines Press, Quezon City, Philippines [2009], p. 77.
660. “Noticias. La Purísima Concepción”, en el *Diario de Manila*, edición de la tarde, Año XLV, Núm. 279, Manila, 9 de diciembre de 1893, pág. 1
661. “Noticias”, en el *Diario de Manila*, Año XLVI, Núm. 62, Manila, 17 de marzo de 1894, pág. 3.
662. “Local. Exequias solemnes”, en *El Comercio, diario de la tarde*, Año XXVI, Núm. 227, Manila, 7 de octubre de 1895, pág. 2.
663. Kudó Tovar, Daniel, “El proceso de catalogación del archivo musical del convento de San Francisco de Lima” tesis para optar el grado académico de magíster en musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima [2021].
664. García Álvarez de la Villa, Beatriz, *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica*, Hispanic Music Series, 6, Universidad de Oviedo [2022].
665. Esperanza y Sola, José María, “Eslava, su vida y sus obras”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año XXX, Núm. XVII, Madrid, 8 de mayo de 1886, págs. 290-291.
666. Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tome 3<sup>ème</sup>, deuxième édition, Librairie de Firmin-Didot et Cie., Paris [1878], p. 158.
667. “Sultos”, en la *Revista y Gaceta Musical, semanario de crítica, literatura, biografía y bibliografía de la música*, Año II, Núm. 23, Madrid, 8 de junio de 1868, pág. 103.
668. “Passing Events”, in *The Musical Standard - A newspaper for musicians, professional and amateur*, Vol. XXIV, Fourth Series, No. 987, London, 30 June 1883, p. 410.
669. “Dur und Moll”, en *Signale für die Musikalische Welt*, N°30, Leipzig, April 1883, s. 474.
670. (Chevalier) van Elewyck, Xavier, “Don Hilarion Eslava”, *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18<sup>e</sup> Année, N°23, Bruxelles 15 decembre 1876, p. 181.
671. d’X (pseudonyme de van Elewyck, Xavier), “Nécrologie”, *Journal de Bruxelles*, 58<sup>e</sup> Année, N° 214, 2<sup>e</sup> édition, Bruxelles, 2 août 1878, p. 2.

672. "Nécrologie", en *Le Guide Musical, revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24<sup>e</sup> Année, N°32-33, Bruxelles, 8 et 15 août 1878, p. 7.
673. Moonen, Léon, "H. Eslava", en *Le Progrès Artistique. Journal des artistes: musiciens, instrumentistes, choristes, etc.*, première année, N°15, Paris, 15 août 1878, p. 2.
674. "All San Francisco Churches to Glorify Christ Arisen with Special Music and Prayer", in *San Francisco Chronicle*, Vol. CXII, No. 74, San Francisco (California, USA), 30 March 1918, p. 10.
675. Howe, Granville L. y Matthews, William S.B., *A Hundred Years of Music in America. An account of musical effort in America*, Theodore Presser, Publisher, Philadelphia [1900], pp. 574-576 and 653.
676. "Chapel dedication. Addition to the Spanish Church on Broadway", in *San Francisco Chronicle*, Vol. LII, No. 70, San Francisco (California, USA), 23 September 1890, p. 7.
677. López-Calo, José, "Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España", *Príncipe de Viana*, Núm. 238, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana [2006], págs. 577-607.
678. Virgili Blanquet, María Antonia, "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicologia*, Núm. II, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona [2004], págs. 181-202.
679. González Valle, José Vicente, "Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800", *La música en España en el siglo XVIII*, Juan José Carreras López y Malcolm Boyd, eds., Cambridge University Press, Madrid [2000], págs. 67-86.
680. Rodilla León, Francisco, "Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII", *Revista de Musicología*, Vol. 35, No. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2012], págs. 103-127.
681. Feijóo y Montenegro, Benito Jerónimo, "Discurso XIV. Música en los templos", *Teatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Tomo primero, nueva impresión, Imprenta de Joachin Ibarra, Madrid [1773], págs. 285-309.
682. Benedetto XIV (Sommo Pontefice della Chiesa di Roma), enciclica "*Annus qui hunc*" [1749], versione italiana in <https://www.vatican.va/content/benedictus->

[xiv.it/documents/enciclica-i-annus-qui-hunc-i--19-febbraio-1749--nell-8217-im.html](http://xiv.it/documents/enciclica-i-annus-qui-hunc-i--19-febbraio-1749--nell-8217-im.html), consultata 23 febbraio 2024.

683. Capdepón Verdú, Paulino, “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”, *Hispania Sacra*, Vol. 71, Núm. 144, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid [2019], págs. 641-658.
684. Herrero y Mata, Pedro, “La música en la iglesia”, en la *Gaceta Musical de Madrid, redactada por una sociedad de artistas, bajo la dirección de D. Hilarión Eslava*, Año I, Núm. 30, Madrid, 26 de agosto de 1855, págs. 233-235.
685. Inzenga Castellanos, José, *La música en el templo católico*, Imprenta de Fernando Cao, Madrid [1878].
686. Asenjo Barbieri, Francisco, *Discurso leído en la sesión séptima del Congreso Católico Nacional el día 2 de mayo de 1889*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid [1889].
687. Iriarte Eguiguren, (P.) Eustoquio de, *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*, Imprenta de Don Luis Aguado, Madrid [1890].
688. “Discurso extractado del Rvdo. P. Fb. Eustoquio de Uriarte, religioso agustino del Escorial, sobre la restauración del canto gregoriano”, Sección Primera, Punto II, *Crónica del Tercer Congreso Católico Nacional Español – Discursos pronunciados en las sesiones públicas y reseña de las memorias y trabajos presentados en las secciones de dicha Asamblea celebrada en Sevilla en octubre de 1892*, establecimiento de tipografía de El Obrero de Nazaret, Sevilla [1893], págs. 479-480.
689. Pedrell y Sabaté, Felipe, *Diccionario técnico de la música, escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicada s en otros países...*, 2ª edición, Isidro Torres Oriol (ed.), Barcelona [ca. 1894], págs. 68-69.
690. Berlioz, Louis-Hector, “La Musique à l'Eglise, par M. Joseph d'Ortigue”, *Feuilleton du Journal des Débats du 7 Janvier 1862*, *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, Paris, 7 janvier 1862, pp. 1-2.
691. Liebergen, Patrick M., “The Cecilian Movement in the Nineteenth Century: Summary of the Movement”, *The Choral Journal*, Vol. 21, No. 9, publication of the *American Choral Directors Association*, Oklahoma City (Oklahoma, USA), [May 1981], pp. 13-16.
692. López Calo, José, “Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca musicològica*, Núm. 11-12, Universitat Autònoma de Barcelona [1991], págs. 157-209.



693. Saint-Saëns, Camille, “Musique Religieuse”, *École Buissonnière – Notes et Souvenirs*, Pierre Lafitte et cie., editores, Paris [1913], pp. 159-167.
694. Guéranger, Prosper (Dom), *Institutions Liturgiques*, Tome premier, 2<sup>ème</sup> edition, Société Générale de Librairie Catholique, Paris-Bruxelles [1878], pp. 345-387.
695. Pothier, Joseph (Dom), *Liber Gradualis*, publié par la *Société de Saint-Jean l'Évangéliste*, Desclée, Lefebvre, et Cie., Tournai (Belgique) [1883].
696. Fernández de la Cuesta, Ismael, “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. 14, Núms. 1/2, III Congreso Nacional de Musicología (Enero-septiembre 1991), Sociedad Española de Musicología, Madrid [1991], págs. 481-488.
697. Michaud, Derek A., “Pius IX (1792-1878)”, *Boston Collaborative Encyclopedia of Western Theology*, online, at <https://people.bu.edu/wwildman/bce/piusix.htm>, consulted 25 February 2024.
698. Pius IX (Romanæ Ecclesiæ Summus Pontifex), encyclica “*Quanta cura*”, [1864], versio originalis latina, in <https://www.vatican.va/content/pius-ix/la/documents/encyclica-quanta-cura-8-decembri-1864.html>, consulta 25 Februarii 2024.
699. Sánchez Ferriz, Remedios, “El Artículo 11 de la Constitución de 1876”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, Núm. 15 (mayo-junio 1980), Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid [1980], págs. 119-146.
700. Pío X (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “*Motu proprio Tra le sollecitudini* del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada” [1903], versión oficial en castellano, en [https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html), consultada 9 de marzo de 2024.
701. *Sacra Rituum Congregatio* (Sacred Congregation of Rites), “*Ordinatio quoad sacram musicam – Regulæ generales quoad musicam sacram ut aiunt, figuratam vel voce vel musicis instrumentis concinnatam, sive permissam sive prohibitam in Ecclesia*”, in *Acta Sanctæ Sedis in compendium opportune redacta et illustrata*, Vol. XVII, J. Pennacchi y V. Piazzesi eds., Johnson Reprint Corporation, London/New York [1884], pp. 340-349.
702. “Reglamento para la música religiosa compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en sus reuniones ordinarias de junio de 1894”, en *La Música Religiosa en España, boletín*

*mensual - órgano de la asociación fundada por el Excmo. Sr. D. Jose María de Cos, Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá bajo la advocación de SAN ISIDORO de Sevilla para la reforma de la Música en la Iglesia, según las prescripciones de la Santa Sede, Año I, Núm. 1º, Madrid, enero 1896, págs. 3-5.*

703. Pio X (Sommo Pontefice della Chiesa di Roma), *Lettera pastorale sulla musica sacra dell'E.mo cardinale Giuseppe Sarto, patriarca di Venezia, ora Pio PP. X al venerando clero del patriarcato*, Desclée, Lefebvre, et Cie., Roma [1904].
704. Schnorr, Klemens, “El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet / Ratisbona a la de Solesmes en la época del “Motu Proprio””, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Junio 2004, Actas del simposio “El “Motu Proprio” de San Pío X y la Música (1903-2003)”, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 197-209.
705. Jõks, Eerik, “Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice”, Ph.D. thesis, Vol. I, University of York (UK) [2009].
706. *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de Tempore et de Sanctis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi*, Typis Vaticanis, Roma [1908].
707. *Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro Diurnis Horis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi*, Typis Vaticanis, Roma [1912].
708. Juan Pablo II (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “Quirógrafo del Sumo Pontífice Juan Pablo II en el centenario del Motu Propio “*Tra le Sollecitudini*”” [2003], versión oficial en castellano, en [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf\\_jp-ii LET\\_20031203\\_musica-sacra.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf_jp-ii LET_20031203_musica-sacra.html), consultada 18 de marzo de 2024.
709. Pío XII (Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma), “Carta encíclica *Mediator Dei* del Sumo Pontífice Papa XII a los venerables hermanos patriarcas, primados, arzobispos, obispos y demás ordinarios locales en paz y comunión con la Sede Apostólica sobre la Sagrada Liturgia” [1947], versión oficial en castellano, en [https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf\\_p-xii ENC\\_20111947\\_mediator-dei.html](https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii ENC_20111947_mediator-dei.html), consultada 18 de marzo de 2024.
710. Nagore Ferrer, María, “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: El “Congreso Internacional de Música Sacra” (Bilbao, 1896)”, *Revista de Musicología*, Vol. 20, Núm. 1, Actas del IV Congreso de la

Sociedad Española de Musicología, Sociedad Española de Musicología, Madrid [1997], págs. 605-615.

711. Nagore Ferrer, María, “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al “Motu Proprio””, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 211-235.
712. Asensio Palacios, Juan Carlos, “La recepción del “Motu Proprio” en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 77-88.
713. *Edicto y reglamentos sobre Música Sagrada promulgados por los Rmos. Prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid*, Imprenta de Calatrava, Salamanca [1905].
714. “Aplec de correspondència rebuda de Nemesio Otaño. Alzola, Bilbao, Burgos, Carrión, Comillas, Manresa, Oña, Sant Sebastià, Valladolid, 1904-1921 i sense data”, Fons Felip Pedrell, Biblioteca de Catalunya, en línia, a <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/felippedrell/id/19531>, et seq. Consultat 15 d'abril de 2024.
715. García Sánchez, Albano, “La música religiosa en España (1903-1922). Mecanismos de censura durante la implantación del *Motu Proprio*”, *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas, eds., Sociedad Española de Musicología [2018], págs. 223-234.
716. Aviñoa, Xosé, “Los Congresos del “Motu Proprio” (1907-1928). Repercusión e influencias”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 381-399.
717. Quirós, Antonio B. de, “Cien años del Congreso de Música Religiosa de Valladolid”, *Revista de Espiritualidad*, Vol. 67, Carmelitas Descalzos de la Provincia Ibérica “Santa Teresa de Jesús”, Madrid [2008], págs. 417-441.
718. López Fernández, Miguel, “La aplicación del *Motu Proprio* sobre música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional y conflictos identitarios”, tesis doctoral, Universidad de Granada [2014].

719. *Crónica y actas oficiales del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, Barcelona 21-24 de noviembre de 1912*, Talleres tipográficos de La Hormiga de Oro, Barcelona [1913].
720. Rifé y Santaló, Jordi, “Los congresos del “Motu Proprio” y la música de J.S. Bach”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: “El “Motu Proprio” de San Pío X y La Música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 401-420.
721. Medina Álvarez, Ángel, “La música en el templo tras el *Motu Proprio* de San Pío X: Una mirada desde los archivos de la Iglesia”, *Memoria Ecclesiae XXXI - Música y Archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Actas del XXI Congreso celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005), Agustín Hevia Ballina, editor, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Madrid [2008], págs. 21-44.
722. Pérez Zúñiga, Juan, *Coplas de Sacristía*, Obras completas de Juan Pérez Zúñiga, Volumen III, 2ª edición aumentada, Editorial Renacimiento, Madrid [1921], págs. 106-108.
723. García Sánchez, Albano, “El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora”, tesis doctoral, Universidad de Oviedo [2014], págs. 325-329.
724. Villalba Muñoz, Luis (P.), “Compositores líricos españoles del siglo XIX” (segunda entrega), *La Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, 3ª Época, Año XXVI, Vol. LXX, Núm. V, Madrid, 5 de julio de 1906, págs. 369-376.
725. Pedrell, Felipe, *Jornadas de arte (1841-1891)*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, Librería P. Ollendorff, París, [ca. 1911].
726. Peña y Goñi, Antonio, “Cuatro soldados y un cabo”, en “Crónicas madrileñas”, *La Época, últimos telegramas y noticias de la tarde*, Año XLVII, Núm. 16.145, Madrid, 5 de mayo de 1895, pág. 1.
727. Pedrell, Felipe, *Orientaciones (1892-1902)*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, Librería P. Ollendorff, París, [1912].
728. Morphy, Guillermo, *Les luthistes espagnols du XVIe siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16 Jahrhunderts), mit 5 Tafeln und einem Vorwort von F. A. Gevaert, (zwei Bänden)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1902].

729. Calmell, Cèsar, "Pedrell, compositor i musicòleg", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, Universitat Autònoma de Barcelona, [2004-2005], pp. 335-348.
730. Villalba Muñoz, Luis (P.), *Felipe Pedrell - Semblanza y biografía*, "Últimos músicos españoles del siglo XIX", Imprenta de La Tierra de Segovia, Segovia [1922].
731. Carreras López, Juan José, "Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", *Il Saggiatore musicale*, Vol. 8, Núm. 1, "La storia della musica: Prospettive del secolo XXI", Convegno internazionale di studi, Bolonia (Italia), 17-18 noviembre 2000, Casa Editrice Leo S. Olschki, Florencia (Italia) [2001], págs. 121-169.
732. Pena, Joaquín, y Anglés, Higinio (Pbro.), *Diccionario de la Música Labor*, Tomo I, Editorial Labor, Barcelona [1954], pág. 835.
733. López Calo, José, *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*, Colección Música Hispana, *Textos. Biografías*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2010].
734. Muneta Martínez de Morentín, Jesús María, "El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX", *Musikaste 80, Musiker - Cuadernos de Música*, Vol. 1, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, Donostia/San Sebastián [1983], págs. 129-151.
735. García Sánchez, Albano, "El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora", *Revista de Musicología*, Vol. 38, Núm. 1, enero-junio 2015, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2015], págs. 339-346.
736. García Sánchez, Albano, "José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956): Una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España", *Revista de Musicología*, Vol. 32, Núm. 1, enero 2009, Sociedad Española de Musicología, Madrid [2009], págs. 475-489.
737. Otaño Eguino, Nemesio, "Pío X y el canto romano", en *Razón y Fe, revista mensual redactada por Padres de la Compañía de Jesús*, Año cuarto, Tomo XI, enero-abril 1905, Madrid [1905], págs. 256-259.
738. *Cecilio* (seudónimo de Otaño, Nemesio), "Eslava. En defensa de D. Gregorio - I", en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 9, Bilbao [1910], págs. 84-87.
739. *L'Organista Italiano, XX pezzi per organo*, raccolta a cura di Edizione Marcello Capra, Torino (Italia) [ca. 1899].

740. Otaño Eguino, Nemesio, *Antología Moderna Orgánica Española - coleccionada por el R.P. N. Otaño, de la Compañía de Jesús*, Lazcano y Mar editores, Bilbao [1909].
741. Zauner Espinosa, Sergi, "Los comienzos de una larga historia: Primeras fuentes del Miserere hispánico", en *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, edición coordinada por Eduardo Carrero Santamaría, et al., Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona [2020], págs. 275-291.
742. López Calo, José, "El Miserere de Vicente Palacios", *Cuadernos de Arte*, Núm. 26, Universidad de Granada [1995], págs. 171-194.
743. *Reglamento del canto sagrado de la Archidiócesis de Sevilla. Reglamento de música sagrada para esta archidiócesis con notas aclaratorias*, Librería e Imprenta de Izquierdo y Cía., Sevilla [1910].
744. Sánchez Jiménez, José, "Situación social y condiciones de vida de las clases bajas (1890-1910)", *Historia contemporánea*, Núm. 3, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Lejona / Leioa (Vizcaya / Bizkaya) [1990], págs. 75-116.
745. "Edición de la Noche - El Congreso de Música Sagrada - Segunda sesión - Concierto de música polifónica", en *El Noticiero Sevillano, diario independiente de noticias, avisos y anuncios*, Año XVI, Núm. 6.460, Sevilla, 13 de noviembre de 1908, pág. 2.
746. "Segundo Congreso de Música Sagrada - En El Salvador -- El concierto de música polifónica", en *El Correo de Andalucía, diario católico de noticias*, Año X, Núm. 3.346, Sevilla, 14 de noviembre de 1908, pág. 1.
747. "Mauricio" (seudónimo de Villalba Muñoz, Luis), "Impresiones del Congreso - Segundo día", en *El Correo de Andalucía, diario católico de noticias*, Año X, Núm. 3.346, Sevilla, 14 de noviembre de 1908, pág. 1.
748. "Noticias locales", en *El Noticiero Sevillano, diario independiente de noticias, avisos y anuncios*, Año XVI, Núm. 6.463, Sevilla, 16 de noviembre de 1908, pág. 1.
749. Villalba Muñoz, Luis (P.), "El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada de Sevilla (continuación)", *La Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXVIII, Real Monasterio de El Escorial (Madrid) [1909], págs. 123-131.

750. Pedrell, Felipe, "Quincenas Musicales - Idolillos", en *Música Sacro-Hispana*, Año III, Núm. 22, Bilbao, marzo 1909, págs. 235-237.
751. "Cecilio" (seudónimo de Otaño, Nemesio), "Cartas y reflexiones", en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 5, Bilbao [1909], págs. 40-41.
752. "Garcilaso" (seudónimo de García García, Raimundo), "Película local", en *El Eco de Navarra*, Año XXXVI, Núm. 9.983, Pamplona, 19 de enero de 1910, pág. 1.
753. *Cecilio* (seudónimo de Otaño, Nemesio), "Eslava. En defensa de D. Gregorio - II", en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm.10, Bilbao [1910], págs. 91-95.
754. Pedrell, Felipe, *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII). Coleccionada y comentada con juicios y datos biográfico-bibliográficos* (2 vols.), Ildefonso Alier, Madrid [ca. 1908].
755. Villalba Muñoz, Luis (P.), "Cartas abiertas de varios a varios (sobre música religiosa)", *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVI, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 232-234.
756. Villalba Muñoz, Luis (P.), "Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). Quisquillas y otras pequeñeces - para tirarse á fondo", *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVI, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 397-413.
757. Villalba Muñoz, Luis (P.), "Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). A propósito del tropiezo "Eslava"", *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 267-268.
758. Villalba Muñoz, Luis (P.), "Musiquerías pequeñas. Cartas de varios a varios (sobre música religiosa). Lo apelmazado y lo técnico", *Ciudad de Dios, revista quincenal religiosa, científica y literaria publicada por los Padres Agustinos de El Escorial*, Vol. LXXXVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) [1911], págs. 341-347.
759. "Alter Gregorius" (seudónimo de Ripollés, Vicente), "Croniqueando", en *Música Sacro-Hispana*, Año VI, Núm. 2, Bilbao [1912], págs. 28-30.
760. Cedia, Tulio, "De Música - Para la redacción de "Música Sacro-Hispana" de Bilbao", en *Diario de Navarra, periódico*

*independiente*, Año X, Núm. 2.859, Pamplona, 3 de marzo de 1912, pág. 1.

761. Garbayo Montabes, F. Javier, "José Artero (1890-1961), cronista, exégeta e ideólogo del "Motu Proprio" en España", *Revista de Musicología*, Vol. 27, Núm. 1, Actas del Simposio Internacional: "El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003), Sociedad Española de Musicología, Madrid [2004], págs. 523-551.
762. Artero Pérez, José, "Eslava y la Semana Santa", en *Música Sacro-Hispana*, Año VI, Números 5 y 6, Bilbao [1913], págs. 52-57 y 71-73.
763. "Acontecimiento religioso - El Congreso Eucarístico - La Capilla Isidoriana", en el *Heraldo de Madrid*, Año XXII, Núm. 7.510, Madrid, 22 de junio de 1911, pág. 3.
764. "La fiesta en el Real", en *El Universo*, Año XII, Núm. 3.635, Madrid, 27 de junio de 1911, pág. 2.
765. Turina, Joaquín, "Crónicas sevillanas. Tres maestros de capilla: Eslava, García Torres y Ripollés", en *Música Sacro-Hispana*, Año IV, Núm. 18, Bilbao [1910], págs. 205-207.
766. Muñoz y Pabón, Juan Francisco, "El Miserere de Eslava - Mis impresiones", en *La Hormiga de Oro - Ilustración católica*, Año XXIX, Núm. 13, Barcelona, 30 de marzo de 1912, págs. 258-259.
767. Muñoz y Pabón, Juan Francisco, "Siluetas sevillanas: El Miserere", en *El Debate*, Año VIII, Núm. 2.624, Madrid, 26 de marzo de 1918, pág. 3.
768. Martínez Sánchez, Santiago, "El cardenal Pedro Segura y Sáenz (1880-1957)", tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona [2002].
769. Ros Carballar, Carlos, *Pedro Segura y Sáenz - Semblanza de un Cardenal selvático*, Editorial Letras de Autor, Madrid [2016].
770. García López, Olimpia, *Norberto Almandoz (1893-1970) - De norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*, Editorial Libargo, Granada [2017].
771. Almandoz, Norberto, "Informaciones Musicales", en *ABC de Sevilla*, Año XXXIV, Núm. 10.876, Sevilla, 9 de abril de 1938, pág. 15.
772. Almandoz, Norberto, "Eslava y la orquestación de su "Miserere"", en *ABC de Sevilla*, 30 de marzo de 1944, pág. 2.
773. Núñez Beltrán, Miguel Ángel, "El Cardenal Segura y su acción sinódico-conciliar en Sevilla: El Sínodo Diocesano 1943 y el Concilio Provincial de 1944", *Anuario de Historia de la Iglesia*



andaluza, Vol. 1, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla [2008], págs. 253-279.

774. Zarzuela 1945 - *Guía oficial de Sevilla y su provincia*, Francisco Freytas Castaño editor, Sevilla [1945], pág. 88.
775. *La Música Sagrada - Instrucción Pastoral del Eminentísimo y Rvdmo. Dr. D. Pedro Cardenal Segura y Sáenz, Arzobispo de Sevilla*, Publicaciones Diocesanas, Sevilla [1945].
776. Echarri, Babil, "Quousque tandem...?", en *Tesoro Sacro-Musical, publicación de los Padres Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*, Año 28, Núm. 2, Madrid, febrero de 1945, págs. 10-12.
777. "A la inauguración de la Exposición Internacional de Arte Sacro asistirá el vicepresidente del Gobierno y Ministro de Asuntos Exteriores general Gómez Jordana - El maestro Falla manda su adhesión a la Exposición", en *Pensamiento Alavés*, Año VIII, Núm. 1.937, Vitoria (Álava), 17 de mayo de 1939, pág. 4.
778. Moreda Rodríguez, Eva, "A Catholic, a patriot, a good modernist: Manuel de Falla and the Francoist musical press", *Hispanic Research Journal*, Vol. 14, No. 3, Queen Mary University of London [2013], págs. 212-226.
779. García Sánchez, Albano, "Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)", *Actes del Congr s Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació Intercultural* (València, 23-25 de julio de 2014), en *Quadrivium, Revista digital de musicología*, Núm. 6 [2015]. Disponible en [http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/07\\_Garc a\\_Alban.pdf](http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/07_Garc a_Alban.pdf). Consultado el 22 de mayo de 2024.
780. "Solemne inauguración del Congreso de Música Sacra de la provincia eclesiástica", en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.857, Sevilla, 15 de marzo de 1945, pág. 3.
781. "Segunda sesión del Congreso de Música Sacra de la provincia eclesiástica", en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.858, Sevilla, 16 de marzo de 1945, pág. 3.
782. "Gran Concierto Sacro en la Parroquia del Sagrario", en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.859, Sevilla, 17 de marzo de 1945, pág. 2.

783. “Clausura del Congreso de Música Sacra”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.860, Sevilla, 18 de marzo de 1945, pág. 2.
784. Prado, Germán, Rvdo. P., “Un “Miserere” y un Congreso Sacro-Musical”, en *Ritmo*, Año XVI, Núm. 188, Madrid, junio 1945, págs. 8-9.
785. Artero, José, “Impresiones sevillanas”, en *Ritmo*, Año XVI, Núm. 188, Madrid, junio 1945, pág. 10.
786. “El “Miserere” de Goicoechea”, en *ABC de Sevilla*, Sevilla, 27 de marzo de 1945, pág. 11.
787. “Los cultos en la Catedral”, en *FE, Diario de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S.*, Año X, Núm. 2.869, Sevilla, 31 de marzo de 1945, pág. 1.
788. Delgado Rodríguez, José Manuel, “El privilegio del Papa y el Miserere de Eslava”, en *ABC de Sevilla*, 19 de marzo de 2005, pág. 18.
789. Correspondencia epistolar entre Nemesio Otaño y Norberto Almandoz, 26 de febrero al 5 de marzo de 1945 (cuatro cartas manuscritas) conservadas en ERESBIL / Archivo vasco de la música (Rentería) y Archivo-Biblioteca del Santuario de Loyola (Guipúzcoa).
790. Cárcel Ortí, Vicente, “La Repubblica spagnola nel diario del nunzio Tedeschini (1931-1936)”, *Archivum Historiae Pontificiae*, Vol. 50, GBPress, Roma [2012], pp. 95-140.
791. López Calo, José, *Nemesio Otaño, S.J., Medio siglo de música religiosa en España*, Colección Música Hispana, Textos, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid [2010].
792. Alberdi Egaña, José Ignacio, “Primer centenario del nacimiento del P. Nemesio Otaño Eguino, Azcoitia (1880-1980)”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 37, Núms. 3-4, Azcoitia (España) [1981], págs. 571-586.
793. Contreras Zubillaga, Igor, “El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)”, *Amnis, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, Vol. 10, *Culture de guerre. Représenter et penser l'affrontement (XIXe siècle à nos jours)*, Open editions [2011], en <https://journals.openedition.org/amnis/1195>. Consultado 25 de mayo de 2024.
794. Gejo Santos, María Isabel, “Tradición y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960”, tesis doctoral, Universidad de Salamanca [2015], págs. 150-155.

795. “Nueva audición del Miserere de Eslava”, en *ABC de Sevilla. Edición de Andalucía*, Sevilla, 29 de marzo de 1956, pág. 11.
796. Carreira, Xoán M, “La visión congelada: Autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales”, en *Mundoclasico.com*, 18 de octubre de 1999, <https://www.mundoclasico.com/articulo/490/La-visi%C3%B3n-congelada-Autarqu%C3%ADa-y-fide%C3%ADsmo-en-la-historiograf%C3%ADa-musical-de-las-catedrales>, consultado el 30 de mayo de 2024.
797. Goti Ordeñana, Juan, “Los bienes culturales de la Iglesia Católica”, (*RIIPAC*) *Revista sobre Patrimonio Cultural: Regulación, propiedad intelectual e industrial*, Núm. 8, Universidad de Málaga [2016], págs. 1-28.
798. López Calo, José, “La catalogación de los archivos musicales de la Iglesia en España. Logros, revisión y perspectivas para el futuro”, *Memoria Ecclesiae XXXI – Música y archivos de la Iglesia – Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005), Agustín Hevia Ballina, editor, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo [2008], págs. 403-435.
799. Marchisano, Francesco, “La funzione pastorale degli Archivi Ecclesiastici (Ai vescovi diocesani)”, Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, Roma [1997]. Disponibile on-line su [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commission/s/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_19970202\\_archivi-ecclesiastici\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commission/s/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19970202_archivi-ecclesiastici_it.html). Consultato il 1° giugno 2024.



## **APPENDIX A**

Chronology of significant events during the life  
of Hilarión Eslava (1807-1878)



# Appendix A

Chronology of significant events during the life of Hilarión Eslava (1807-1878)

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1807	Miguel Hilarión Eslava y Elizondo is born in Burlada (Navarra) on October 21			
1808		Premiere of Beethoven's Symphony No. 5, in Vienna. Premiere of Beethoven's Symphony No. 6 ("Pastoral") in Vienna.	Napoleon's troops invade Spain. Abdication of King Carlos IV. Fernando VII renounces the Crown. José Bonaparte is crowned King of Spain.	
1809		Franz Joseph Haydn dies in Vienna.		Napoléon Bonaparte annexes the Papal States and imprisons Pope Pius VII.
1810		Premiere in Vienna of Beethoven's <i>Egmont</i> . Robert Schumann is born in Zwickau (Saxony). Frédéric (Fryderyk) Chopin is born in Żelazowa Wola (Poland).	Start of the wars of Independence in Mexico and in the Spanish provinces of South America. Opening of the <i>Cortes de Cádiz</i>	

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1811		Liepzig premiere of Beethoven's Piano Concerto No. 5 ("Emperor"). Franz Liszt born in Doborján, Hungary (Austrian Empire)		
1812				Napoléon invades, and is defeated in Russia
1813		Giuseppe Verdi is born in Le Roncole (Duchy of Parma). Richard Wagner is born in Liepzig	French troops defeated in the Battle of the Pyrenees	Napoléon defeated in Liepzig
1814		Premiere in Vienna of the opera <i>Fidelio</i> and the <i>Missa Solemnis</i> , by Beethoven	Fernando VII, crowned King, returns to Spain.  <i>The Sexenio Absolutista</i> (1814-1820) begins.	Napoléon abdicates and is exiled to the Isle of Elba.
1815				Napoléon is defeated in Waterloo. Congress of Vienna
1816	Eslava is admitted to the <i>Colegio de Infantes</i> of the Cathedral of Pamplona	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> by Rossini receives its premiere in Rome		
1818		<i>Il barbiere di Siviglia</i> debuts in Spain, in Barcelona		



YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1819			Spain sells Florida to the United States for 5 million dollars.  Carlos IV dies in Rome	
1820			Fernando VII is forced to swear allegiance to the Constitution.  <i>The Trienio Liberal</i> begins	
1821		Berlin premiere of Carl Maria von Weber's opera <i>Der Freischutz</i>	Mexico becomes independent	Napoléon dies in exile in St. Helena
1823		Vienna premiere of <i>Rosamunde</i> by Franz Schubert	Intervention of the <i>Cien Mil Hijos de San Luis</i> in Spain.  Siege of Pamplona.  <i>The Década Omniosa</i> begins	
1824		Beethoven's Symphony No. 9 premiered in Vienna.  Beethoven's <i>Missa Solemnis</i> premiered in St. Petersburg	Defeat of the Royalist troops at the Battle of Ayacucho (Peru) and end of Spanish dominion in South America	Charles X crowned King of France, succeeding his brother, Louis XVIII
1825		Franz Schubert completes his <i>Great Symphony in C Major</i> (No. 9)		
1827	Eslava studies in Calahorra	Beethoven dies in Vienna		

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1828	Eslava appointed Master of the Chapel of the Cathedral of El Burgo de Osma	Schubert dies in Vienna		
1829	The <i>oposiciones</i> for the Mastership of the Cathedral of Sevilla begin	Rossini premieres his opera <i>Guillaume Tell</i> in Paris		
1830	<i>Oposiciones</i> for the Mastership of the Royal Chapel in Madrid	Paris debut of the <i>Symphonie fantastique</i> by Hector Berlioz	The future Queen Isabel II is born in Madrid	Charles X dethroned in France, replaced by Louis-Philippe
1831		The Royal Conservatory of Music of María Cristina opens its doors. Milan premiere of <i>La sonnambula</i> , by Bellini		
1832	Eslava is appointed Master of the Chapel of Music of the Cathedral of Sevilla. Eslava receives his Holy Orders	Gaetano Donizetti's opera <i>L'elisir d'amore</i> and Bellini's <i>Norma</i> are premiered in Milan. Robert Schumann's first piano works are published. Madrid premiere of the opera in Spanish <i>El rapto</i> , by Tomás Genovés		

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1833		Johannes Brahms is born in Hamburg	Fernando VII dies in Madrid. María Cristina de Borbón Dos-Sicilias is proclaimed Queen-Governor. First Carlist War begins	The British Empire abolishes slavery
1835	Eslava composes his <i>Gran Miserere</i> (revised 1837)	Premiere of <i>Lucia di Lammermoor</i> , by Donizetti, in Naples.  Premiere of <i>I Puritani</i> , by Bellini. Bellini dies in Paris		
1836	The Chapel of Music at the Cathedral of Sevilla is shut down, due to the <i>Cabildo's</i> lack of funds.	Giacomo Meyerbeer premieres in Paris his opera <i>Les Huguenots</i>	Mendizábal's disentanglement	Charles Dickens begins publication of <i>The Pickwick Papers</i>
1837	Eslava completes his <i>Método de Solfeo</i>		Constitution of 1837	Victoria crowned Queen of England
1839		Chopin completes his <i>Préludes</i> during his stay in Majorca		The Kingdom of Belgium is established.
1840		Paris debut of <i>La Favorite</i> , by Donizetti	End of the First Carlist War. General Espartero proclaimed Regent.	
1841	Premieres of <i>Il Solitario</i> in Cádiz, Sevilla and Madrid	Antonín Dvořák is born in Nelahozeves (Bohemia)		

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1842	<p>Premiere of Eslava's <i>Sinfonia Fantástica</i>.</p> <p>Eslava requests perfecting his studies abroad.</p> <p><i>La Tregua di Ptolemaide</i> debuts in Cádiz and Sevilla</p>	<p>Verdi premieres in Milan his opera <i>Nabucco</i>.</p> <p>Paris premiere of Rossini's <i>Stabat Mater</i>.</p> <p>Richard Wagner premieres <i>Rienzi</i>, in Dresden</p>		
1843	<p>Premieres of <i>Pietro il Crudele</i> in Sevilla and Cádiz.</p> <p><i>La Tregua</i> performed in Granada and Málaga.</p> <p>Federico Rufín y Valdés born in Sevilla</p>		End of the Regency: Isabel II proclaimed Queen	
1844	<p>Eslava appointed Master supernumerary of the Royal Chapel.</p> <p><i>La Tregua</i> debuts in Madrid</p>	Franz Liszt's Iberian tour (1844-45) begins		
1845	<p>Ramón Rufín y Valdés is born in Madrid.</p> <p>Publication of Eslava's <i>Método de Solfeo</i> begins</p>	Richard Wagner premieres his opera <i>Tannhäuser</i> in Dresden	Constitution of 1845	
1846			<p>Isabel II weds Francisco de Asís de Borbón y Borbón-Dos Sicilias.</p> <p>The Second Carlist War begins</p>	

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1847	Eslava appointed Master-Director of the Royal Chapel of Music. <i>La España Musical</i> , is established, under Eslava's direction. Eslava receives the Great Cross of the Order of Carlos III			
1848		Donizetti dies in Bergamo (Lombardy)		Revolutions in Europe; Second Republic proclaimed in France. First London edition of <i>The Communist Manifesto</i> , by Friedrich Engels and Karl Marx
1849	Federico Rufín y Valdés diez in Sevilla.	Premiere of the zarzuela <i>Colegiales y Soldados</i> , by Rafael Hernando. Chopin dies in Paris	End of the Second Carlist War	
1850		Madrid's Royal Theater opens its doors. Anselm Clavé founds in Barcelona the <i>Sociedad Coral La Fraternidad</i> . Wagner premieres his opera <i>Lohengrin</i> , in Weimar		

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1851	Eslava delivers a large set of sacred music scores to the Catedral Metropolitana de Santiago de Chile	Debut of Verdi's <i>Rigoletto</i> in Venice. Barbieri premieres <i>Jugar con fuego</i> in Madrid	Concordat with the Holy See	
1852	The <i>Unión Artístico-musical</i> is created, under Eslava's direction. First issue of the <i>La Lira Sacro-Hispana</i> . Eslava's European tour		Assassination attempt on Isabel II	Napoléon III proclaimed Emperor of France
1853	Publication of the <i>Museo Orgánico Español</i> begins	Verdi premieres <i>Il Trovatore</i> in Rome and <i>La Traviata</i> in Venice		The Crimean War begins
1854	Eslava is appointed Assistant Professor of Composition at the Royal Conservatory.		Barricades in Madrid. María Cristina goes into exile. The <i>Bienio Progresista</i> begins. Madoz's disentailment	Pope Pius IX proclaims the dogma of the Immaculate Conception of Mary
1855	Eslava appointed full Professor of Composition at the Royal Conservatory. The society <i>El Orfeo Español</i> is created, under Eslava's direction. First issue of the <i>Gaceta Musical</i>	The Iberian tour of pianist Óscar de la Cinna (1855-56) begins		

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1856	The <i>Gaceta Musical</i> ceases publication	Robert Schumann dies in Bonn		End of the Crimean War
1857	The <i>Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i> is established. The <i>Escuela de Composición</i> begins publication. Inauguration of the organ of the Cathedral of Murcia		The future King Alfonso XII is born in Madrid.  A new public education law (the "Ley Moyano") is approved	
1859		Madrid's <i>Conciertos Sacros</i> (1859-1862) begin.  Paris premiere of <i>Faust</i> , by Gounod.  Verdi debuts <i>Un ballo in maschera</i> , in Rome	War of Africa	Charles Darwin publishes in Britain his treatise <i>On the Origin of Species</i>
1860	Eslava's <i>Breve memoria histórica de la música religiosa en España</i> is published			Abraham Lincoln is elected President of the U.S.A.
1861				The U.S. Civil War begins.  Vittorio Emanuele II is proclaimed King of Italy

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1862		The <i>Sociedad de Conciertos</i> and the <i>Sociedad de Cuartetos</i> are created in Madrid.  First public performance of Wagner's music in Spain (a fragment from <i>Tannhäuser</i> ), in Barcelona		Victor Hugo publishes <i>Les Misérables</i> in France
1863				Abraham Lincoln proclaims the abolition of slavery in the U.S.A.
1864	Publication of the Second Part of Eslava's <i>Museo Orgánico Español</i>	Meyerbeer dies in Paris		Foundation of the <i>International Workingmen's Association</i> , better known as the <i>First Internationale</i>
1865	Founding of <i>El Orfeón Pamplonés</i> , Eslava named Honorary Director.  Julián Gayarre is introduced to Eslava	Richard Wagner premieres <i>Tristan und Isolde</i> in Munich		End of the U.S. Civil War. President Lincoln is assassinated.
1866	Eslava is appointed Director of the Music Section of the Royal Conservatory	The <i>Sociedad de Conciertos</i> performs for the first time in Spain a complete Beethoven symphony (No. 7)	Failed uprising at the Barracks of San Gil in Madrid	



YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1867		Spanish music competition by Bonifacio Eslava.  Opening of a Spanish opera competition organized by Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava and Antonio Romero		The Austro-Hungarian Empire is born, headed by the Austrian Emperor Franz Joseph.  Publication in Hamburg of Vol. 1 of <i>Das Kapital</i> , by Karl Marx
1868	Eslava appointed Chaplain of Honor.  Eslava resigns from the Conservatory.  The Royal Chapel is suppressed by the new Revolutionary government	Reforms at the Conservatory, converted into National School of Music headed by Emilio Arrieta.  Rossini dies in Paris.  Bremen debut of <i>Ein deutsches Requiem</i> by Johannes Brahms	The Spanish Navy revolts in Cádiz, the start of <i>La Gloriosa</i> .  Isabel II is dethroned and leaves the country.  Beginning of the <i>Sexenio Democrático</i> and the Ten Years' War in Cuba	
1869	Eslava presides the jury for the Spanish opera competition launched in 1867.  First marriage of Ramón Rufín with Josefa Cortés Gorosabel	Munich premiere of Wagner's <i>Das Rheingold</i>	Constitution of 1869	Opening of the Suez Canal

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1870	Publication of the last treatise from the <i>Escuela de Composición</i> . Eslava awarded the Great Cross of Isabel la Católica. Trip to Sevilla (1870-1871). Eslava resigns from the jury to select a Spanish national anthem	The <i>Centro Artístico-Literario</i> is established in Madrid	Amadeo I de Aosta proclaimed King of Spain. Juan Prim is assassinated	Franco-Prussian War: Napoléon III is defeated in Sedan. Consolidation of the Kingdom of Italy with the incorporation of the Papal States. The First Vatican Council approves the dogma of Papal infallibility
1871	Eslava awarded the Great Cross of the Civil Order of María Victoria. Eslava gravely ill	Premiere of the Spanish opera <i>Don Fernando el Emplazado</i> , by Valentín Zubiaurre, winner of the 1867 prize. Madrid premiere of the opera <i>Marina</i> by Emilio Arrieta. The Teatro de Eslava opens its doors in Madrid. Verdi debuts <i>Aïda</i> in Cairo		Wilhelm I proclaimed in Versailles Emperor of Germany. The Paris <i>Commune</i>
1872	Eslava near death. The <i>Ateneo Artístico-Literario</i> is created. Eslava's last trip to Sevilla (1872-1873)	Spanish public opera debut of Julián Gayarre, in Sevilla	The Third Carlist War begins	Anarchism is born, as an offshoot of the <i>First Internationale</i>

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1873	Eslava appointed to the Academia de Bellas Artes de San Fernando as President of its Music Section. Eslava elected President of the <i>Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española</i>		Amadeo I abdicates and the First Republic is proclaimed. Cantonal uprisings. Abolition of slavery in Puerto Rico (postponed until 1886 in Cuba)	
1874	Eslava appointed to the Council of Public Instruction		General Martínez-Campos' coup d'état, end of the First Republic	First Impressionist Art exhibition, in Paris
1875	Eslava reinstated as Master of the Royal Chapel of Music, resigns from the Council of Public Instruction	Georges Bizet debuts his opera <i>Carmen</i> in Paris. Enrico Tamberlik performs as soloist in Eslava's <i>Miserere</i> in Sevilla	Alfonso XII de Borbón proclaimed King of Spain	
1876	Eslava again gravely ill	Premiere in Karlsruhe (Germany) of Brahms' First Symphony	The Third Carlist War ends. Constitution of 1876	
1877		Debut of Julián Gayarre at Madrid's Royal Theater		First recording of a human voice on Thomas Edison's phonograph

YEAR	HILARIÓN ESLAVA	MUSIC	HISTORY OF SPAIN	WESTERN HISTORY
1878	Eslava dies in Madrid, on July 23 <sup>rd</sup> , and is buried in Madrid	Antonín Dvořák publishes his first collection of <i>Slovanské tance</i> ("Slavonic Dances")	<p>Wedding of Alfonso XII with María de las Mercedes de Orleans.</p> <p>The Queen consort dies in Madrid.</p> <p>María Cristina de Borbón, mother of Isabel II, dies in Le Havre (France).</p> <p>Peace of Zanjón, end of the Cuban War</p>	

## **APPENDIX B**

Preliminary inventory of Hilarión  
Eslava's musical production



# Appendix B

## Preliminary inventory of Hilarión Eslava’s musical production

The inventory of Hilarión Eslava's musical production presented in this Appendix is a first attempt to establish a base that is both as simple and as complete as possible for the purpose of individually identifying the works — many of them scattered, copied and poorly protected — of this eminent composer, in a rational and easy-to-expand manner. The tabulation is based on the preliminary inventories generated by Eslava himself (1867), Parada y Barreto (1868), Hernández Ascunce (1929) and López Calo (1978 and 2015), considerably expanded as a result of the research work of this author and his wife, Rebecca Rufin. The result, summarized here, reflects the data accumulated up to September 16, 2024. It is, however, an effort that must necessarily be recognized as unfinished and imperfect.

To facilitate the creation of this inventory, an identification and sorting system has been established based on a unique numerical identifier for each score called CPE (for *Catalogación Provisional de [la obra musical de Hilarión] Eslava*), as follows:

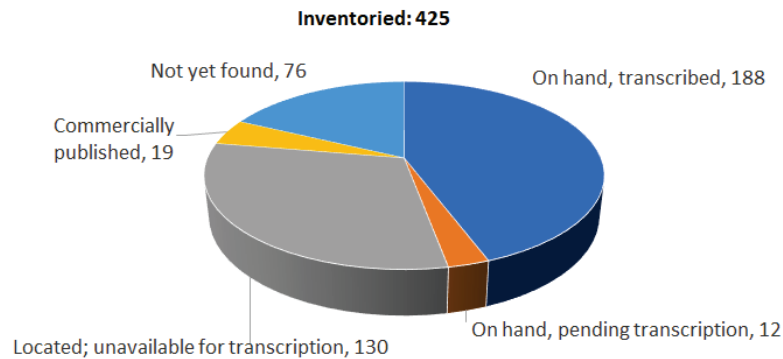
		Composition date		CPE identifier	
Group	Period	From	To	From	To
A	Pamplona, Calahorra and El Burgo de Osma	1807	1831	0	99
B	Sevilla	1832	1844	100	299
C	Madrid	1845	1878	300	499
D	Unknown or unverified	–	–	500	699

Groups A-D and the corresponding numbering are based on phases of Hilarión Eslava’s creative life or, in the case of Group D, if the composition was unknown at the time it was added to our inventory.

We have given each inventoried work an individual CPE code. The numbers are assigned consecutively within each group.

For works that encompass multiple parts or arrangements, including Treatises and Operas, the component pieces are individually designated using the format CPE-XXX/YY (XXX = CPE code for the work; YY (optional) = Part or arrangement; for example, CPE-128/9 = *Il Solitario: Di mia vita*, cavatina from the first act, voice and piano). This code should not be confused with the opus (“*Obra*”) assigned to certain Eslava compositions at the time of their original publication. As we update this inventory, new code numbers will be added, or existing ones removed (in the event of duplications) as appropriate.

Following is an approximate statistical analysis of the inventory of Hilarión Eslava's works up to the date indicated above, excluding individual opera scores —





## Preliminary inventory of Hilarión Eslava's musical production

(In alphabetical order, as of the date indicated in the preamble to this Section)

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
A Elvira, melodía con acompañamiento de piano	671	Transcribed
A la amistad; un pensamiento musical para piano	437	Transcribed
A ti, carmelitana, gozos a Nuestra Señora del Carmen, a cuatro voces, con instrumentos y órgano (Catedral de Osma)	57	Original located; unavailable
Aire marcial para trombón, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/3	Transcribed
Al Calvario, almas llegad, coplas a cuatro y a dúo con acomp. de flauta, violines, viola y contrabajo para las tres horas del Viernes Santo	168	Original located; unavailable
Alabado con orquesta y solo órgano para la Reserva (varios)	520	Not yet found
Alegrémonos hoy día, canción a la Purísima	70	Not yet found
Allegretto y Bolero para clarinete y orquesta de cámara, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/5	Original located; unavailable
Allegretto y Bolero para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete y piano	387	Published commercially
Allegro moderato para contrabajo, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/4	Transcribed
Andante mosso para fagot, música para concursos y exámenes del Conservatorio	386	Published commercially
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete y piano	390	Published commercially
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara para la oposición a la plaza de clarinete de la Real Capilla	388	Published commercially
Andante y Allegro para clarinete y orquesta de cámara, transcrito para clarinete solo y cuarteto de clarinetes	389	Published commercially
Andante y Allegro para la oposición a la plaza de oboe de la Real Capilla	337	Published commercially
Ascendit Deus, motete para la Ascensión de NSJ a cinco voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	136	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Ave María, a solo de tiple con trío de cuerda	22	Original located; unavailable
Ave María, a voces y órgano	352	Not yet found
Ave María, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	31	Original located; unavailable
Ave Maris Stella himno solo y a cuatro voces con orquesta. (Catedrales de Osma y Sevilla)	40	Published commercially
Ave Maris Stella, motete a la Santísima Virgen para contralto e instrumentos de cuerda	522	Transcribed
Ay, salero!, canción andaluza, con acompañamiento de piano	30	Transcribed
Baile de Seises en la Catedral de Sevilla, "Candor de la luz eterna...", reducción para piano solo	169	Awaiting transcription
Beata es Virgo, motete a seis voces a Nuestra Señora con trío de cuerda u órgano	58	Original located; unavailable
Beatam me dicent, motete a la Virgen a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	32	Not yet found
Beatam me dicent, motete a la Virgen a tres voces con pequeña orquesta y órgano obligado	23	Original located; unavailable
Beatam me dicent, motete a la Virgen Santísima, a tres voces y órgano	523	Transcribed
Beatus vir a ocho riguroso, con instrumentos	170	Transcribed
Beatus vir en re menor a ocho voces y órgano	69	Transcribed
Beatus vir, a siete voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	171	Transcribed
Beatus vir, salmo a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	524	Transcribed
Beatus vir, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	41	Original located; unavailable
Benedicta es tu, motete a la Virgen del Gradual de la fiesta de la Inmaculada	526	Original located; unavailable
Benedictus para la Misa en Mi b, dedicado a Don Dámaso Legaz de Pamplona	527	Not yet found

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Benigne fac Domine, motete, voz sola con acompañamiento de piano u órgano	528	Published commercially
Bone Pastor a cuatro voces graves	529/2	Transcribed
Bone Pastor a cuatro voces solas	530	Original located; unavailable
Bone Pastor a cuatro voces y dos coros con orquesta	531	Not yet found
Bone Pastor, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Osma)	33	Published commercially
Bone Pastor, motete a cuatro voces y pequeña orquesta y órgano (Catedral de Pamplona)	34	Original located; unavailable
Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España	338	Published commercially
Breve Memoria Histórica de los Organistas Españoles	335	NA
Breve tratado de armonía	339	Original located; unavailable
Calmen los aires, villancico a San Pedro de Osma, a cuatro voces, dos violines, órgano obligado y bajo	56	Original located; unavailable
Canción a la Purísima a tres voces (Luises de Pamplona)	532	Not yet found
Centiesque miliesque, himno de los Dolores de María Santísima, a cuatro voces solas	172	Published commercially
Christus Factus est para voces graves con acompañamiento de órgano	672	Published commercially
Christus factus est, antifona de Miserere (Catedral de Calahorra)	24	Original located; unavailable
Christus factus est, antifona del Miserere, a cuatro voces con gran orquesta	353	Transcribed
Christus factus est, gradual para la misa del Jueves Santo, a ocho voces con orquesta	533	Transcribed
Christus-Miserere en sol menor a cuatro y ocho voces y orquesta (Catedral de Cádiz)	328	Original located; unavailable
Con abundoso llanto, coplas al Señor de las Tres Caídas	442	Transcribed
Coplas (Septenario) a Nuestra Señora de los Dolores	534	Transcribed
Coplas (Septenario) a Nuestra Señora de los Dolores	670	Transcribed
Coplas a Nuestra Señora Santa Ana	535	Original located; unavailable

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Coplas a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder a tres voces (STB) y orquesta	439	Transcribed
Coplas al Cristo de la Quinta Angustia (Coplas para el Quinario)	329	Transcribed
Coplas al Cristo de las Tres Caídas	323	Original located; unavailable
Coplas al Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón	330	Transcribed
Coplas al Señor de los Afligidos	537	Original located; unavailable
Cor mundum crea a solo de tenor con acompañamiento de piano	669	Transcribed
Cor mundum crea, a cuatro voces con instrumentos	173	Transcribed
Corde et animo Christo canamus, motete a la Natividad de Nuestra Señora a seis voces con instrumentos	174	Transcribed
Coro de pobres pidiendo limosna, fuga bella a cuatro voces solas	391	Transcribed
Credo para misa a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	42	Original located; unavailable
Cuarteto en la para dos violines, viola y cello, dedicado a D. Felipe Soto Posadas	139	Not yet found
Cuatro motetes al Santísimo a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Osma)	43	Not yet found
Del uno al otro polo, fughetta cantabile para cuatro voces, del Método de Solfeo	175	Transcribed
Desde el lóbrego, villancico de calenda, a cuatro voces, dos violines, contrabajo y órgano obligado	44	Original located; unavailable
Deus dignus sacrum, motete	667	Original located; unavailable
Deus tuorum militum, himno para la oposición de 1830 al magisterio de la Real Capilla de Madrid	28	Not yet found
Dies iræ a fabordón	392	Transcribed
Dies iræ del Requiem, partes para voces	341	Original located; unavailable
Dies iræ, secuencia del Oficio de Difuntos, tres voces y orquesta	538	Original located; unavailable
Divertimento para piano y flauta, dedicado al Marqués de Campo Sagrado	354	Not yet found
Dixit Dominus a ocho voces con instrumentos	176	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Dixit Dominus, salmo a a ocho voces con instrumentos	177	Transcribed
Dixit Dominus, salmo a cinco voces, figle y órgano obligado (Burgo de Osma)	59	Original located; unavailable
Dixit Dominus, salmo a cuatro voces con órgano y orquesta	539	Transcribed
Dixit Dominus, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	45	Original located; unavailable
Dixit Dominus, salmo a ocho voces con orquesta	663	Transcribed
Dixit Dominus, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	178	Transcribed
Dixit Dominus, salmo de vísperas a 4 y 8 voces con órgano y orquesta	540	Original located; unavailable
Domare cordis impetus, himno para la oposición de 1844 al magisterio de la Real Capilla de Madrid	133	Not yet found
Domine, salvum fac regem, motete a voces solas	541	Transcribed
Domine, tu mihi lavas pedes?, dos antifonas para el Lavatorio de Jueves Santo, a cuatro voces solas	393	Transcribed
Donostiako hiru damatxo - Canción vasca	394	Transcribed
Dos piezas para fagot, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/2	Transcribed
Dulce Virgen del hombre consuelo, Coplas a la Santísima Virgen a dos voces y pequeña orquesta	140	Transcribed
Ecce panis a cuatro voces y dos coros con orquesta	542	Not yet found
Ecce panis angelorum a cuatro voces y pequeña orquesta	71	Transcribed
Ecce panis angelorum, motete No. 6 al Santísimo a voces solas	543	Original located; unavailable
Ego sum panis vitæ, motete al Santísimo, dúo de tenor y bajo con instrumentos (Catedral de Osma)	60	Original located; unavailable
Ego Sum Panis Vivus, Motete al Santísimo para voz sola y órgano	660	Transcribed
El amanecer, coro a voces solas, compuesto para el Orfeón de Lérida	355	Transcribed
El crepúsculo, pieza para orfeón coral	347	Transcribed
El dulce lamentar de dos pastores, villancico a 2 coros y gran orquesta para la oposición al magisterio de la Real Capilla	225	Not yet found

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
El Penitente, solo de tenor	395	Transcribed
El pescador, canción andaluza con letra de D. Tomás Rodríguez Rubí, con acompañamiento de piano	129	Transcribed
El sagrado convite, villancico al Santísimo para dos voces y órgano	545	Transcribed
En devoción encendida, coplas al Señor de las Tres Caídas	444	Transcribed
En soledad y luto, canción	434	Not yet found
Escuela de armonía y composición	396	Awaiting transcription
Escuela de composición - Tratado cuarto - De la instrumentación	397	Published commercially
Escuela de composición - Tratado primero - De la armonía	342	Published commercially
Escuela de composición - Tratado quinto - De los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental	398	NA
Escuela de composición - Tratado segundo - Del contrapunto y fuga	399	Published commercially
Escuela de composición - Tratado tercero - De la melodía y discurso musical	400	Original located; unavailable
Fantasia para dos violines, viola, flauta, clarinete, trompa y bajo	29	Not yet found
Fantasia religiosa a la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, órgano solo	401	Transcribed
Festivo aplauso y bendición, villancico a 8 voces y orquesta, villancico para la oposición al magisterio de Sevilla	224	Not yet found
Fuga bella de carácter de plegaria religiosa, a voces solas	402	Transcribed
Gloria a ti, Dios, y a ti, Virgen dichosa, villancico para baile de los seises (Catedral de Sevilla)	141	Transcribed
Gozos a la Virgen del Carmen a tres voces y órgano obligado	546	Transcribed
Gozos a la Virgen del Mar para tres voces mixtas y órgano, escritos para la parroquia de Encinacorba (Zaragoza)	455	Not yet found
Gradual de Misa de la Inmaculada Concepción	453	Transcribed
Himno a Cádiz	227	Not yet found
Himno a Isabel II, con letra de Mariano Muñoz y López, compuesto para la visita de la monarca a Burgos el 11-12 de septiembre de 1845	441	Not yet found

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Himno a la Inmaculada Virgen María del Barrio de Salamanca de Madrid, voz y piano u órgano	403	Transcribed
Himno a la paz, compuesto para el Liceo Artístico y Literario de Sevilla	226	Not yet found
Himno a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder a tres voces con solo de tenor y orquesta ("El Lazo")	348	Transcribed
Himno al Rey	438	Not yet found
Himno al Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón	333	Transcribed
Hodie si vocem eius audie, partes para voces del Oficio de Difuntos	547	Original located; unavailable
Hojas sueltas de partituras no identificadas, música manuscrita	322	Original located; unavailable
Il Solitario del Monte Selvaggio, ópera en dos actos con libreto de Cesare Perini	128	See Opera tables
In te Domine, salmo para la oposición al Magisterio de la Real Capilla de Madrid	134	Not yet found
In te Domine, salmo y villancico largo para la oposición al Magisterio de Osma	35	Not yet found
Introitos primero y segundo, a dos coros y orquesta	179	Transcribed
Invitatorio y primera lección de difuntos, a cuatro voces (SATB), pequeña orquesta y órgano obligado	46	Original located; unavailable
Jesu dulcis memoria a cuatro voces graves	529/3	Transcribed
Jesu dulcis memoria a cuatro y dos coros con orquesta	549	Not yet found
Jesu redemptor omnium, coro con órgano	550	Transcribed
Kyries y Gloria, a ocho voces con instrumentos	551	Original located; unavailable
La Caridad, obra coral con letra de Emilio Álvarez	440	Not yet found
La Guerra de África, cantata para voz y piano, poema de Ventura de la Vega	340	Transcribed
La Lira Sacro-Hispana (10 volúmenes)	405	Transcribed
La Paz Octaviana, fantasía religiosa para el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en tres cuadros, para órgano	334	Transcribed
La Tregua di Ptolemaide, ópera en tres actos con libreto de Luigi Bertocchi	130	See Opera tables

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
L'Addio nel Mare, romanza para mezzo-soprano con acompañamiento de piano	406	Transcribed
Lætatus sum, salmo a 7 voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	180	Transcribed
Lamentación 1ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	426	Transcribed
Lamentación 1ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	123	Transcribed
Lamentación 1ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	183	Original located; unavailable
Lamentación 2ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	427	Transcribed
Lamentación 2ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	424	Transcribed
Lamentación 2ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	186	Original located; unavailable
Lamentación 3ª de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	428	Transcribed
Lamentación 3ª de Miércoles Santo a cuatro voces con orquesta	425	Transcribed
Lamentación 3ª del Jueves Santo, a solo y a dúo (tiple o tenor y bajo obligado), con piano	188	Not yet found
Lamentación 3ª del Miércoles Santo, a 8 voces y orquesta	190	Original located; unavailable
Lamentación de Jeremías (lectio primera feria VI)	191	Not yet found
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Jueves Santo a cuatro voces e instrumentos (múltiples obras)	192	Original located; unavailable
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Jueves Santo para tiple ad libitum	181	Transcribed
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Miércoles Santo para tiple ad libitum	182	Transcribed
Lamentaciones 1ª, 2ª y 3ª del Viernes Santo para tiple ad libitum	193	Transcribed
Lamentaciones breves del Viernes Santo a cuatro voces y orquesta	194	Transcribed
Lamentaciones de Jueves Santo a cuatro voces con orquesta	357	Transcribed
Lamentaciones de Viernes Santo (3)	358	Not yet found
Lamentaciones para los seis, con armonium o piano (6)	142	Not yet found



<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Lauda Jerusalem, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	143	Transcribed
Lauda Sion Salvatorem, Secuencia de Corpus Christi, a voces con orquesta y órgano, ACM	552	Original located; unavailable
Lauda Sion Salvatorem, Secuencia de Corpus Christi, a voces y orquesta con versos de órgano	359	Transcribed
Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces con pequeña orquesta	554	Transcribed
Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces con pequeña orquesta y órgano	553	Transcribed
Laudate Dominum omnes gentes, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (2) (Catedral de Osma)	47	Original located; unavailable
Laudate Dominum omnes gentes, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	144	Transcribed
Lecciones breves a cuatro voces (Catedral de Sevilla)	196	Not yet found
Lecciones de difuntos 1ª y 2ª, a 8 voces y orquesta	555	Original located; unavailable
Letanía a cuatro voces, orquesta y órgano	556	Not yet found
Letanía a la Santísima Virgen, a cuatro y ocho voces con orquesta	557	Original located; unavailable
Letanía a tres voces, bajo obligado y órgano	558	Transcribed
Letanía de rogativa	223	Original located; unavailable
Letanía en mi a dos coros y orquesta	435	Transcribed
Letanía en mi a dos coros y orquesta	559	Transcribed
Letanía en sol a dos coros y orquesta	560	Not yet found
Letanía Nº 1 a tres voces o dos coros y órgano	561	Transcribed
Letanía Nº 4 sencilla a 2 coros o 2 y 3 voces con órgano, que se canta los sábados en Ntra. Sra. de Atocha	407	Transcribed
Letanía y Salve Regina (Letanía de Loreto) a doble coro	408	Transcribed
Letanías (8)	562	Not yet found
Lauda Jerusalem, salmo a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Sevilla)	143	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Letrilla a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo	563	Original located; unavailable
Letrilla a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, a tres voces y órgano	564	Transcribed
Letrillas a Cristo Crucificado, a voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	145	Not yet found
Letrillas a Jesús Nazareno a tres voces y órgano (Catedral de Sevilla)	146	Not yet found
Letrillas a las Tres Horas, a voces y pequeña orquesta (Catedral de Sevilla)	147	Not yet found
Letrillas a los Dolores de la Virgen Santísima, voz sola y órgano	565	Transcribed
Letrillas con coro y orquesta para la Cofradía de Jesús Caído	332	Original located; unavailable
Letrillas para la Cofradía de la Santísima Virgen de Valvanera, a voces y orquesta	148	Not yet found
Letrillas para la Hermandad del Santísimo Cristo del Calvario, a voces y orquesta	351	Not yet found
Letrillas para las Siete Últimas Palabras de Cristo, nueve partes para voces	149	Original located; unavailable
Letrillas para las Tres Horas de Viernes Santo ó intermedio para las Siete Palabras, a cuatro voces y órgano	566	Transcribed
Letrillas para las Tres Horas de Viernes Santo ó intermedio para las Siete Palabras, a cuatro voces y orquesta	228	Original located; unavailable
Libera me Domine, responsorio a 8 voces y trío de cuerda	567	Original located; unavailable
Libera me Domine, responsorio a cuatro voces y dos coros con gran orquesta	360	Transcribed
Llegad y presentemos a la Virgen sagrada, canción a la Virgen a tres voces con instrumentos	568	Transcribed
Magnificat, a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	569	Transcribed
Magnificat, a dos coros y orquesta	662	Transcribed
Magnificat, salmo a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado (Catedral de Osma)	48	Original located; unavailable
Magnificat, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado en Mi (Catedral de Sevilla)	229	Transcribed
Magnificat, salmo a ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado en Re (Catedral de Sevilla)	135	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Marcha procesional para banda	570	Not yet found
Memento, rerum conditor, himno para la Natividad y la Circuncisión de Nuestro Señor Jesucristo, a ocho voces con instrumentos	197	Transcribed
Método de Solfeo en cuatro partes	409	Awaiting transcription
Mis tristes días se abrevian, aria religiosa	433	Not yet found
Misa a cuatro y ocho voces, sin Credo, con orquesta	36	Original located; unavailable
Misa a ocho	449	Transcribed
Misa a ocho con Credo de Doyagüe	450	Transcribed
Misa a ocho con violines, oboes, trompas, órgano obligado y bajo	124	Transcribed
Misa a ocho con violines, oboes, trompas, órgano y contrabajo	451	Transcribed
Misa a ocho voces con instrumentos	198	Transcribed
Misa a ocho voces con instrumentos	199	Transcribed
Misa a ocho voces con instrumentos	200	Transcribed
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el cuarto tono	150	Transcribed
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el primer tono	151	Transcribed
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el quinto tono	152	Transcribed
Misa a una voz con acompañamiento en canto figurado en el sexto tono	153	Transcribed
Misa breve a ocho con orquesta	448	Transcribed
Misa breve en re a cuatro voces con orquesta	361	Transcribed
Misa de canto mixto, No. 1 en re menor, a voz sola o coro con órgano	572	Transcribed
Misa de difuntos a voces (SATB) y orquesta	363	Transcribed
Misa de difuntos, a ocho voces y orquesta	573	Original located; unavailable
Misa de Requiem a cuatro voces con instrumentos	410	Original located; unavailable
Misa de Requiem a cuatro y ocho voces con orquesta	382	Original located; unavailable
Misa de una voz para los seises	446	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Misa en do a ocho voces y orquesta	364	Transcribed
Misa en do menor a cuatro voces con acompañamiento de bajo y orquesta	574	Original located; unavailable
Misa en la mayor, a tres voces y orquesta	202	Original located; unavailable
Misa en la, a cuatro voces con orquesta	365	Transcribed
Misa en mi bemol, a cuatro voces con orquesta	366	Transcribed
Misa en primer tono, voz sola y órgano	203	Transcribed
Misa en re mayor, tiples (SS) con acompañamiento	204	Transcribed
Misa en re menor - kyries y gloria a ocho voces (SSAT-SATB), dos violines, bajo y dos órganos	49	Original located; unavailable
Misa en re menor a cuatro y ocho voces con orquesta	576	Transcribed
Misa en si bemol, a cuatro voces con orquesta	577	Not yet found
Misa en sol	578	Not yet found
Misa para Adviento y Cuaresma a cuatro voces y acompañamiento de fagot	571	Transcribed
Misa para Adviento y Cuaresma a voces solas	362	Transcribed
Misa pastoral	579	Awaiting transcription
Misas a voces con pequeña orquesta y órgano obligado (3) (Catedral de Sevilla)	154	Original located; unavailable
Miseratur Dominus, motete a tres voces y pequeña orquesta y órgano	25	Original located; unavailable
Miserere a cuatro	580	Awaiting transcription
Miserere a cuatro voces, Santiago de Chile	429	Transcribed
Miserere a ocho voces con instrumentos (Catedral de Osma)	61	Original located; unavailable
Miserere a ocho voces con toda orquesta ("Gran Miserere") de 1835-37 (Catedral de Sevilla)	126	Published commercially
Miserere a ocho voces con toda orquesta de 1833 (Catedral de Sevilla)	125	Published commercially
Miserere a ocho voces con toda orquesta, Santiago de Chile	430	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Miserere a voces y orquesta para la Catedral de la Natividad de Nuestra Señora de Baeza	157	Original located; unavailable
Miserere a voces y orquesta para la iglesia de San Juan Bautista de Marchena	158	Original located; unavailable
Miserere a voces y orquesta para la parroquia de Santa María de Utrera	156	Original located; unavailable
Miserere breve en do menor	411	Transcribed
Miserere breve, a cuatro voces con violines y armonium (Catedral de Osma)	62	Original located; unavailable
Miserere en do menor a ocho voces y orquesta (Catedrales de Granada y Zamora)	326	Original located; unavailable
Miserere en do menor a ocho voces y orquesta (Catedrales de Málaga y Cádiz)	327	Original located; unavailable
Miserere más largo a cuatro con orquesta, Santiago de Chile	431	Transcribed
Miserere para piano solo con letra, ed. Damas (Sevilla)	127	Published commercially
Motete a ocho voces a la Virgen Santísima, con orquesta	205	Transcribed
Motete al Santísimo escrito en la casa de Benitorenna (archivo Catedral de Pamplona)	581	Not yet found
Motete de ocho voces para orquesta y órgano obligado, tocado en la octava de la Asunción (Colegiata de Roncesvalles)	20	Not yet found
Motete para la octava de las Ascensión, a cuatro voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	159	Not yet found
Motetes a cuatro voces y órgano (3) (primero y segundo a la Virgen, tercero al Santísimo)	367	Transcribed
Motetes a tres voces y órgano (3)	368	Awaiting transcription
Motetes al Santísimo a cuatro voces con pequeña orquesta (Catedral de Osma) (4)	50	Not yet found
Motetes al Santísimo a voces solas (6)	369	Transcribed
Motetes para voces solas o voces y órgano (11)	412	Transcribed
Museo orgánico. Antología de organistas españoles en dos partes. Aprox. 30 piezas compuestas por MHE	324	Awaiting transcription
Música para canto y piano	413	Original located; unavailable

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Ne recorderis, responso a ocho voces con acompañamiento de cuerdas y órgano	664	Transcribed
Noctis recolitur, motete para dos tiples con instrumentos	63	Original located; unavailable
Nubecilla del Carmelo, villancico a San Pedro de Osma arreglado para Gozos de Nuestra Sra. Del Carmelo, a cuatro voces e instrumentos	51	Original located; unavailable
O admirabile a voces y orquesta (Catedral de Sevilla)	160	Not yet found
O cor voluptas, a cuatro voces viriles y órgano	529/1	Transcribed
O Gloriosa, para órgano o piano solo	583	Transcribed
O martir desiderium, motete a duo en honor a San Francisco de Asís	584	Original located; unavailable
O quam tristis et afflicta, verso del Stabat Mater, solo de tiple con obligado de corno inglés	345	Not yet found
O quot undis, himno de los Siete Dolores de María Santísima, a voces solas (Catedral de Sevilla)	120	Published commercially
O Sacrum a cuatro voces, dos coros con orquesta	585	Not yet found
O Sacrum Convivium!, Bone Pastor, Panis Vere, Jesu Dulcis Memoria, motetes manuscritos - Calahorra	586	Original located; unavailable
O Sacrum Convivium!, motete a cuatro voces y pequeña orquesta (Catedral de Pamplona)	26	Original located; unavailable
O Sacrum Convivium!, motete al Santísimo a duo (TB) con orquesta	587	Original located; unavailable
O Sacrum Convivium, motete al Santísimo a voces solas	588	Original located; unavailable
O salutaris Hostia, motete al Santísimo a duo (TB) con orquesta	590	Original located; unavailable
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a cuatro voces con instrumentos	591	Original located; unavailable
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a cuatro voces solas	592	Original located; unavailable
O salutaris Hostia, motete al Santísimo, a dos coros y voces solas	593	Original located; unavailable
O salutaris para solo tiple o tenor y piano	594	Not yet found
Ofertorio sobre el Ave Maris Stella, órgano solo	595	Awaiting transcription
Ofertorios (5) y Adoraciones (3) para órgano solo (Catedral de Pamplona)	37	Not yet found

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Oficio de difuntos a ocho voces y orquesta	597	Transcribed
Oficio de difuntos a voces y órgano expresivo	370	Not yet found
Oh, admirable Sacramento, reserva para voz sola y órgano	598	Transcribed
Ornatam monilibus, ocho a la Santísima Virgen, ocho voces con instrumentos	64	Original located; unavailable
Pange lingua y Tantum ergo a tres voces y orquesta	599	Original located; unavailable
Panis angelicus a cuatro voces y dos coros con orquesta	600	Not yet found
Panis angelicus a tres voces y órgano	601	Transcribed
Panis angelicus, a dos voces y fagot	206	Transcribed
Panis angelicus, motete a cuatro voces solas	602	Original located; unavailable
Panis angelicus, motete a duo de tiple con instrumentos	27	Original located; unavailable
Panis angelicus, motete a tres voces y orquesta	604	Transcribed
Panis angelicus, motete al Santísimo a cuatro voces con instrumentos, No. 5	605	Original located; unavailable
Panis angelicus, motete al Santísimo, dúo de alto y tenor con instrumentos (Catedral de Osma)	65	Original located; unavailable
Paráfrasis de Job, solo de tenor con orquesta	371	Transcribed
Paráfrasis de la Cántiga 10 de Alfonso el Sabio, voces y orquesta	350	Transcribed
Paráfrasis de la Cántiga 14 de Alfonso el Sabio, reducción para piano u órgano	343	Awaiting transcription
Paráfrasis de la Cántiga 14 de Alfonso el Sabio, voces y orquesta	344	Transcribed
Pasos de Cofradía, para orquesta y pequeña banda (varios)	606	Not yet found
Pastorella para oboe y sexteto de cuerda	415	Transcribed
Pietro il Crudele o Don Fadrique, ópera en tres actos con libreto de Luigi Bertocchi	132	See Opera tables
Pieza improvisada para el examen de piano del Conservatorio celebrado el 6 de junio de 1859	454	Not yet found
Piezas sueltas para órgano, número desconocido	607	Not yet found

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Plegaria a la Divina Pastora, voz y órgano	608	Transcribed
Plegaria a la Santísima Virgen	609	Original located; unavailable
Plegaria a Nuestro Padre Jesús del Gran Poder	610	Original located; unavailable
Plegaria, para órgano o piano solo	611	Transcribed
Por tus caídas pedimos, coplas al Señor de las Tres Caídas	443	Transcribed
Preghieria en sol menor ("Se pietà se vostra grazia..."), solo de tiple con cello obligado	372	Not yet found
Preghieria religiosa, para voces	612	Original located; unavailable
Prontuario de contrapunto, fuga y composición en preguntas y respuestas	416	Original located; unavailable
Puer qui natus est, antifona a cuatro voces y orquesta (atribuida a MHE)	666	Transcribed
Puer qui natus est, antifona a cuatro voces y orquesta (atribuida a MHE)	666	Transcribed
Pues sois Princesa, gozos a San Rafael a dos voces, con instrumentos y órgano	613	Original located; unavailable
Qué es esto, qué signo tan prodigioso, villancico a los Santos Reyes, a tres voces, dos violines y bajo	52	Original located; unavailable
Quicumque certum quæritis, Himno al Sagrado Corazón de Jesús	72	Transcribed
Regem cui omnia, invitatorio de difuntos a 4 voces con órgano	614	Original located; unavailable
Regem cui omnia, invitatorio de difuntos a 8 voces y orquesta	615	Original located; unavailable
Regina cæli lætare, dos voces con órgano y fígle	73	Original located; unavailable
Regina Coeli a dos voces con acompañamiento de órgano	616	Original located; unavailable
Regina Coeli lætare, a dos voces y órgano	617	Transcribed
Regina Coeli, a voz sola	207	Original located; unavailable
Requiescat, plegaria para voces solas	456	Not yet found
Reserva completa para una voz y órgano	618	Original located; unavailable
Respexit Elias, ocho al Santísimo Sacramento, ocho voces con instrumentos y órgano	66	Original located; unavailable



<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Respexit Elias, responsorio a cuatro voces y pequeña orquesta con órgano obligado (Catedral de Pamplona)	38	Not yet found
Responsorio a ocho con acompañamiento y orquesta	447	Transcribed
Salmo primero de nona, a cuatro voces con pequeña orquesta y órgano	619	Transcribed
Salutación a la Santa Cruz, a dos coros y orquesta	374	Transcribed
Salve a cuatro voces con orquesta	620	Original located; unavailable
Salve a tres voces viriles (tenor, barítono y bajo) o mixtas (STB), con acompañamiento de órgano y orquesta	622	Original located; unavailable
Salve a tres voces y orquesta con reducción para órgano	621	Transcribed
Salve en do mayor a tres voces y órgano	625	Original located; unavailable
Salve en do menor a cuatro voces con instrumentos y órgano	67	Original located; unavailable
Salve en mi a dos coros y orquesta	432	Transcribed
Salve en mi a dos coros y orquesta, publ. 1879	627	Transcribed
Salve en mi bemol mayor a cuatro voces y órgano	628	Original located; unavailable
Salve en re menor a cuatro voces y orquesta	417	Transcribed
Salve en re, a cuatro voces con orquesta	375	Original located; unavailable
Salve en sol menor a tres voces y orquesta	629	Transcribed
Salve en sol menor a tres voces, en varias versiones y modificaciones (Pamplona y Burgo de Osma)	68	Original located; unavailable
Salve para bajos	630	Transcribed
Salve para voz y orquesta, partes vocales	631	Original located; unavailable
Salve Regina a tres voces con bajo concertado	452	Transcribed
Salve Regina, a tres voces	208	Original located; unavailable
Salve sencilla a dos coros o dos y tres voces con órgano que se canta los sábados en Nuestra Señora de Atocha	419	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Salve, oh Virgen, villancico a Nuestra Señora del Carmen y a Nuestra Señora del Camino ("Sevillanas"), para voces y orquesta	161	Transcribed
Salves y letanías a voces y órgano (3)	377	Not yet found
Sancti Bernardi abbatis oratio at beatissimam semper Virginem ("Memorare"), oración para soprano o tenor con orquesta y red. a piano u órgano	420	Transcribed
Scripta sunt coelo duorum, himno para la oposición al Magisterio de Sevilla	121	Not yet found
Secuencia a fabordón del segundo salmo de difuntos	633	Awaiting transcription
Secuencia de difuntos, a cuatro voces y gran orquesta; de la Misa de Difuntos	634	Original located; unavailable
Septenario de Dolores con letra de Manuel López	209	Original located; unavailable
Si el dragón, coplas a tres a la Santísima Virgen del Rosario	635	Original located; unavailable
Sicut cedrus exaltata sum, motete a la Virgen a cuatro y ocho voces con pequeña orquesta y órgano obligado	21	Transcribed
Sinfonía Fantástica de orquesta para la apertura del Salón de Máscaras del Circo de Madrid	131	Transcribed
Sinfonías para dos violines y bajo (3), composiciones breves y aparentemente incompletas	636	Original located; unavailable
Solo original para trompa en Mi bemol con acompañamiento de piano	349	Transcribed
Stabat Mater abreviado, a ocho voces con orquesta	378	Transcribed
Stabat Mater, a cuatro voces con orquesta	638	Original located; unavailable
Tædet animan meam, parte del oficio de difuntos?	639	Original located; unavailable
Tantum ergo a cuatro voces con órgano	640	Original located; unavailable
Tantum ergo a cuatro voces con orquesta	641	Original located; unavailable
Tantum ergo a cuatro voces sobre el canto llano	642	Not yet found
Tantum ergo sobre la Marcha Real a cuatro voces	643	Transcribed
Tantum ergo y Genitori a cuatro voces	644	Original located; unavailable

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Tantum ergo y Genitori, a tres voces con acompañamiento de órgano	645	Transcribed
Tantum ergo y Genitori, a tres voces con acompañamiento de órgano	646	Original located; unavailable
Tantum ergo, motete a cuatro voces con órgano para los jueves de Renovación y Reservas de octubre (2)	647	Original located; unavailable
Tantum ergo, tres voces con órgano y fígle	74	Original located; unavailable
Te Deum a cuatro voces con órgano	648	Transcribed
Te Deum a duo (TB) con órgano	649	Original located; unavailable
Te Deum a ocho voces con orquesta	210	Transcribed
Te Deum a ocho voces y coro de bajos con orquesta	650	Original located; unavailable
Te Deum a voces con orquesta, compuesto para el nacimiento de la Princesa de Asturias (Isabel de Borbón)	325	Transcribed
Te Deum a voces y orquesta con versos de órgano (Catedral de Sevilla)	162	Original located; unavailable
Te Deum compuesto en gracias al alumbramiento de un hijo de la Reina	331	Original located; unavailable
Te Deum laudamos a grande orquesta	651	Original located; unavailable
Te Deum laudamus	652	Original located; unavailable
Te Deum Laudamus , a cuatro voces y orquesta compuesto para el natalicio de SAR el Principe de Asturias	436	Not yet found
Tibi soli, motete, voz sola con acompañamiento de piano u órgano	653	Awaiting transcription
Todo el mundo en general, coplas a la Inmaculada Concepción	668	Transcribed
Tratado de composición musical	421	Original located; unavailable
Tres piezas para flauta, música para concursos y exámenes del Conservatorio	385/1	Transcribed
Trisagio a la Santísima Trinidad a tres voces (SSB) y órgano	665	Transcribed
Tu es Petrus a cuatro voces y coro de bajos	422	Transcribed
Un cuidado sin cesar, coplas a las Angustias de María Santísima con instrumentos	654	Original located; unavailable
Un pensamiento, pieza para piano	379	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Veni Sancte Spiritus, Secuencia de Pentecostés, a voces con orquesta y órgano, ACM	655	Original located; unavailable
Veni Sancte Spiritus, Secuencia de Pentecostés, a voces y orquesta con versos de órgano	380	Transcribed
Verso a solo de tiple	656	Original located; unavailable
Victimæ paschali laudes, secuencia de Pascua, a voces y orquesta con versos de órgano	381	Transcribed
Videntibus illis, motete a cinco voces a la Ascensión del Señor con bajón obligado y acompañamiento de órgano	122	Transcribed
Videntibus illis, motete a cinco voces a la Ascensión del Señor, con bajón obligado y órgano	211	Original located; unavailable
Villancico (Canción) a la Virgen, a toda orquesta	657	Transcribed
Villancico al Santísimo con órgano y contrabajo ("El sagrado convite...")	658	Transcribed
Villancico asturiano para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, por M. Veana (S. XVII), acompañamiento de órgano por MHE	423	Transcribed
Villancico largo para la oposición al Magisterio de Osma	39	Not yet found
Villancico y baile a la Purísima Concepción de María Santísima, a dos voces de tiple	212	Original located; unavailable
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Con cánticos sonoros...")	213	Transcribed
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Gracias a Ti, ¡Oh Dios! y a Ti Virgen dichosa...")	214	Awaiting transcription
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Por qué Cielo te admiras...")	215	Transcribed
Villancico y baile a la Virgen con instrumentos ("Salve, oh, Virgen, más pura y bella...")	165	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo ("Candor de luz eterna..."), tenor solo y voces, con acompañamiento de piano	166	Transcribed

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Ay, ay, ay que desfallezco...")	216	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Candor de luz eterna...")	217	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Dulce amor de mi vida...")	218	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Hoy el amor divino...")	219	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Se glorien los mundanos...")	167	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Se gocen los panderos...")	220	Not yet found
Villancico y baile al Santísimo con instrumentos ("Veneremos con firmeza...")	221	Transcribed
Villancico y baile al Santísimo, "Hay el amor...", soprano solo	222	Original located; unavailable
Villancicos a San Pedro de Osma a cuatro voces con pequeña orquesta (3) (Catedral de Osma)	53	Not yet found
Villancicos de Navidad a cuatro voces con pequeña orquesta (18) (Catedral de Osma)	54	Not yet found
Villancicos de Reyes a cuatro voces con pequeña orquesta (2) (Catedral de Osma)	55	Not yet found
Vísperas a ocho con orquesta	445	Transcribed
Vísperas de Santos, a ocho voces con orquesta	659	Original located; unavailable

# Preliminary inventory of Hilarión Eslava's musical production — Operas

## *Il Solitario*

Title	CPE	Status
Ah schiudi il ciglio, romanza del tercer acto, voz y piano	128/1	Transcribed
Ah se morir di pena, aria del segundo acto, voz y piano	128/2	Transcribed
Aria de tiple del segundo acto, arreglo para piano solo	128/3	Awaiting transcription
Coro de guerreros y pastoras del segundo acto ("Pastorela Nº3")	128/4	Transcribed
Coro de guerreros y pastoras del segundo acto, arreglo para piano solo	128/5	Transcribed
Coro de las palmadas, bailete del segundo acto, arreglo para piano solo	128/6	Transcribed
Coro y dueto de tenores del primer acto, arreglo para piano solo	128/7	Transcribed
Cuarteto del primer acto, arreglo para piano solo	128/8	Transcribed
Di mia vita, cavatina del primer acto, voz y piano	128/9	Transcribed
Marcha Militar del primer acto, arreglo para piano solo	128/10	Transcribed
Sinfonía (obertura), orquesta	128/11	Transcribed
Io perdetti la mia pace, arreglo para tenor o barítono y piano (fragmento)	128/12	Transcribed
Tanda de rigodones, piano solo	128/13	Transcribed
Ah se morir di pena, aria del segundo acto, voz y orquesta	128/14	Transcribed
Di mia vita, cavatina del primer acto, voz	128/15	Transcribed
Libreto (en español - Pamplona; en italiano y castellano - Cádiz)	128/50	NA

### *La Tregua di Ptolemaide*

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Dueto de tiples en el segundo acto, voz y piano	130/1	Transcribed
Terceto del primer acto, para piano	130/2	Transcribed
Final del primer acto, para piano	130/3	Transcribed
Aria de tenor en la introducción de la ópera, para piano	130/4	Awaiting transcription
Introducción y gran aire marcial, para gran orquesta	130/5	Transcribed
Sinfonía (obertura), orquesta	130/6	Transcribed
Sorga l'alba, cavatina de tiple del primer acto, voz y piano	130/7	Transcribed
Aria y dueto en el tercer acto, voz y piano	130/8	Transcribed
Sorga l'alba, cavatina de tiple del primer acto, voz	130/9	Transcribed
Duo de tiples, para voz y orquesta	130/10	Transcribed
Sinfonía (obertura), piano	130/11	Located
Innocente tortorella, canzoneta de tiple, para voz y piano	130/12	Transcribed
Libreto (en italiano y traducción al castellano)	130/50	NA

### *Pietro il Crudele*

<b>Title</b>	<b>CPE</b>	<b>Status</b>
Escena primera, coro del tercer acto, para piano	132/1	Transcribed
Mi fu guida, cavatina de tiple del primer acto, voz y piano	132/2	Transcribed
Libreto (en italiano y traducción al castellano)	132/3	NA





## **APPENDIX C**

Teaching and other paid staff at the Royal  
Conservatory of Music / National School of Music  
and Declamation (1832-1874)



## Appendix C

Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music /  
National School of Music and Declamation (1832-1874) (Page 1 of 5)

	1832 [A1]-[A4]	1853 [A5]	1858-1860 [A6][A7]	1863 [A8]	1867 [A9][A10]	Dic. 1868 [A11]	1874 [A12]
Protector	M <sup>a</sup> Cristina de Borbón	M <sup>a</sup> Cristina de Borbón					
Vice-Protector	Francesco Piermarini	Juan Martínez Almagro					
Director			Ventura de la Vega	Ventura de la Vega	Julián Romea	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta
Women's Director	Clelia Piermarini						
Subdirector	María Teresa Lafont						
Administrator	Francisco Minguella						
Secretary	Wenceslao Muñoz	Rafael Hernando	Rafael Hernando	Rafael Hernando	Justo Moré	Manuel de la Mata	Manuel de la Mata
Composition, counterpoint and harmony	Ramón Carnicer						
Composition		Ramón Carnicer	Hilarión Eslava	Hilarión Eslava	Hilarión Eslava	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta
			Emilio Arrieta	Emilio Arrieta	Emilio Arrieta		
			Francisco de Asís Gil	Francisco de Asís Gil	Rafael Hernando	Hilarión Eslava	Rafael Hernando
Harmony			Rafael Hernando	Rafael Hernando	Miguel Galiana		Miguel Galiana
					José Aranguren		
Piano and accompaniment	Pedro Albéniz	Pedro Albéniz					

Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music /  
National School of Music and Declamation (1832-1874) (Page 2 of 5)

	1832 [A1]-[A4]	1853 [A5]	1858-1860 [A6][A7]	1863 [A8]	1867 [A9][A10]	Dic. 1868 [A11]	1874 [A12]
Piano			Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal	Manuel Mendizábal
			José Miró	José Miró	José Miró	Dámaso Zabalza	Dámaso Zabalza
					Eduardo Compta		Eduardo Compta
Accompaniment			Antonio Aguado	Antonio Aguado	Antonio Aguado		
Organ			Román Jimeno	Román Jimeno	Román Jimeno		
Vocal and instrumental ensemble performance				Francisco Frontera	Justo Moré		
Voice		Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni	José Inzenga	José Inzenga
		Francisco Frontera	Francisco Frontera	José Inzenga	José Inzenga		Mariano Martín
		Ángel Inzenga	José Inzenga	Mariano Martín	Mariano Martín		Lázaro Puig
			Mariano Martín	Lázaro Puig	Lázaro Puig		
			Lázaro Puig				
Solfège	Baltasar Saldoni	Sebastián Iradier	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil	Juan Gil
		Juan Gil	Juan Pablo Hijosa	Juan Pablo Hijosa	Juan Pablo Hijosa	Justo Moré	Justo Moré
		Juan Pablo Hijosa	Juan Castellano	Feliciano Ajero	Feliciano Ajero		José Pinilla
			Encarnación Lama	Encarnación Lama	Encarnación Lama		Encarnación Lama
			Joaquín Espín y Guillén	Joaquín Espín y Guillén	Joaquín Espín y Guillén		
					José Pinilla		

Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music /  
National School of Music and Declamation (1832-1874) (Page 3 of 5)

	<b>1832 [A1]-[A4]</b>	<b>1853 [A5]</b>	<b>1858-1860 [A6][A7]</b>	<b>1863 [A8]</b>	<b>1867 [A9][A10]</b>	<b>Dic. 1868 [A11]</b>	<b>1874 [A12]</b>
Violin and viola	Pedro Escudero	Juan Díez	Juan Díez	Juan Díez	Juan Díez		Jesús Monasterio
			Jesús Monasterio	Jesús Monasterio	Jesús Monasterio		
Violoncello	Juan Antonio Rivas	Julián Aguirre	Julián Aguirre	Julián Aguirre	Julián Aguirre		Víctor Mirecki
Violin and violoncello						Jesús Monasterio	
Contrabass	José Venancio López	José Puig	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz	Manuel Muñoz
Harp	Celeste Boucher Josefa Jardín		Teresa Roaldés	Teresa Roaldés	Teresa Roaldés		Teresa Roaldés
Flute		Magín Jardín	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento	Pedro Sarmiento
Flute, piccolo and clarinet	Magín Jardín						
Oboe and English horn	Pedro Broca	José Álvarez	Carlos Grassi	Carlos Grassi	Carlos Grassi		Carlos Grassi
Oboe and clarinet						Antonio Romero	
Clarinet	Magín Jardín	Antonio Romero	Antonio Romero	Antonio Romero	Antonio Romero		Antonio Romero
Bassoon	Manuel Silvestre	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Camilo Melliez	Manuel Rodríguez
French horn	José de Juan Martínez	José de Juan Martínez	Jose Sagristá	Jose Sagristá	Jose Sagristá		
Trombone and ophicleide	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca	Domingo Broca		
Bugle	José de Juan Martínez						
Trumpet			José de Juan Martínez	José de Juan Martínez	José de Juan Martínez		
Voice and declamation style	Francesco Piermarini						

Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music /  
National School of Music and Declamation (1832-1874) (Page 4 of 5)

	1832 [A1]-[A4]	1853 [A5]	1858-1860 [A6][A7]	1863 [A8]	1867 [A9][A10]	Dic. 1868 [A11]	1874 [A12]
Declamation		José García Luna	José García Luna	José García Luna	Julián Romea		Florencio Romea
			Julián Romea	Julián Romea	Joaquín Arjona		Matilde Díez
Lyrical declamation					Tirso Obregón		
Voice and declamation							Giorgio Ronconi
Dance	Andrea Beluzzi						
Spanish language	Wenceslao Muñoz						
	Robustiano Yusta						
Italian language	Manuel Pieri	Agustín Oliva	(Vacante)	(Vacante)	Manuel Bayona		
Geography and history	Wenceslao Muñoz						
Music history & literature			Eduardo V. de Medrano				
Religion	Robustiano Yusta						
Spiritual Rector	Robustiano Yusta						
Chaplain	(Unknown)						
Physician	Luis Gomer						
Surgeon	Juan Iglesias						
Total numerary staff	28	22	37	36	40	15	27

## Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music / National School of Music and Declamation (1832-1874) (Page 5 of 5)

### References

- [A1] *Reglamento interior aprobado por el Rey F. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, Imprenta Real [1831]
- [A2] Robledo Estaire, Luis, "La creación del Conservatorio de Madrid", *Revista de Musicología*, Vol. 24, No. 1/2 (Enero - Diciembre 2001), pp. 189-238
- [A3] "Real Conservatorio de Música", en *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 365, Madrid, 10 de noviembre de 1830, p. 3
- [A4] Lafourcade Señoret, Octavio, "Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid [2009]
- [A5] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1853*, Imprenta Nacional, Madrid [1853], pp. 443-444
- [A6] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1858*, Imprenta Nacional, Madrid [1858], pp. 543-544
- [A7] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1860*, Imprenta Nacional, Madrid [1860], pp. 560-561
- [A8] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1863*, Imprenta Nacional, Madrid [1863], pp. 561-562
- [A9] *Anuario de la instrucción pública para el año académico de 1867 á 1868*, Imprenta del Colegio de sordo-mudos y de ciegos, Madrid [1868], pp. 192-193
- [A10] *Almanaque musical de 1868*, editado por Luis Obiols, Año I, Casa Editorial Andres Vidal, Barcelona [1868], p. 81
- [A11] Encina Cortizo, María, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, colección "Música Hispana Textos. Biografías", publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid [1998]
- [A12] *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición internacional de Filadelfia*, Imprenta de J. Antonio García, Madrid [1876], pp. xvii-xviii





# General Index

## Author's Notes

<b>I. Origins</b> .....	1
Burlada .....	1
Pamplona and its Cathedral.....	2
The Eslava-Elizondo family .....	3
Young Hilarión .....	5
Years of war and musical development .....	8
<b>II. First steps</b> .....	21
Music in the first third of the 19 <sup>th</sup> century.....	21
El Burgo de Osma .....	22
A first appointment .....	23
Tracing a new course: The Mastership at the Cathedral of Sevilla .....	27
The Royal Chapel in Madrid .....	30
... and again, Sevilla .....	36
<b>III. Fortune favors the bold</b> .....	43
Sevilla .....	44
The Cathedral .....	45
The <i>Seises</i> .....	49
Holy Week in the Cathedral of Sevilla .....	52
The first three years in Sevilla (1832-1834) .....	59
<b>IV. Triumphs and tribulations</b> .....	79
Spain during the Regency (1833-1843) .....	79
Years of Development and privations in the Mastership.....	83
<b>V. Youthful passions</b> .....	101
The music scene and Italian opera in Spain in the first decades of the 19 <sup>th</sup> century.....	101
Opera in Sevilla and Cádiz .....	103
Eslava takes the plunge into opera: <i>Perché no?</i> ....	107
<i>Il solitario del monte selvaggio</i> (1841) .....	112
In the meantime... ..	121
<i>La Tregua di Ptolemaide</i> (1842) .....	124
<i>Pietro il Crudele</i> (1843) .....	136
The end of a dream .....	141

<b>VI. An unexpected turn .....</b>	165
The Mastership of the Royal Chapel, again .....	165
A key: Eslava's wills and bequests .....	171
The Rufin family .....	173
Fitting the puzzle pieces together .....	179
A word (or two) on the controversial issue of ecclesiastical celibacy.....	183
<b>VII. A fresh start .....</b>	195
Madrid, <i>villa y corte</i> .....	195
The Royal Palace .....	196
The Spain of Isabel II between 1845 and 1851 .....	198
Breaking new ground (1844-1845) .....	200
A transition at the Royal Chapel of Music .....	205
The debate on the notion of a Spanish national opera .....	211
Eslava and <i>La España Musical</i> .....	220
<b>VIII. In the musical plenitude.....</b>	245
Indefatigable Maestro .....	245
The extraordinary musical legacy of Hilarión Eslava in Santiago de Chile (1850-1853) .....	249
Eslava's <i>Lira Sacro-Hispana</i> (1852-1860) .....	260
Eslava's European tour (1852) .....	270
The <i>Museo Orgánico Español</i> .....	274
<b>IX. Master of Masters .....</b>	291
Revolution and more of the same: Spain between 1851 and 1863.....	291
Eslava and the renewal of musical education at the Conservatory of Madrid .....	296
Eslava, editor and musical critic: The <i>Gaceta     Musical de Madrid</i> (1855-1856) .....	311
The <i>Gaceta Musical</i> controversies: Mariano de Prellezo.....	320
The controversy with Mariano Soriano Fuertes ....	325
The <i>Gaceta Musical de Madrid</i> in 1856 .....	332
<b>X. Towards a musical culture in Spain .....</b>	343
The role of the piano in the development of concert music in Spain (1855-56) .....	343
A new musical association model: The <i>Sociedad     Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i> .....	347
The <i>Escuela de Composición</i> .....	352
Hilarión Eslava's Mastership at the Royal Chapel of Music .....	359
The opening to concert music in Spain: The <i>Conciertos Sacros</i> of 1859 .....	364

Concert music in Madrid from 1860 to 1870 .....	371
Towards a popular music education model: The <i>orfeonismo</i> .....	387
More than a Maestro .....	393
<b>XI. The final years</b> .....	427
Spain in crisis: The Revolution of 1868, the First Republic and the Bourbon Restoration .....	427
Eslava and the restructuring of the Conservatory .....	440
<i>Magister dixit</i> .....	455
Illness and return to Sevilla .....	470
Spanish national opera: The saga continues .....	478
A life is extinguished .....	486
<b>XII. Eslava after Eslava</b> .....	527
The work and the image of Hilarión Eslava in the final years of the 19 <sup>th</sup> century .....	528
The musical tradition in the Church up to the 19 <sup>th</sup> century .....	545
Sacred music in the century of revolutions .....	552
Renovation or regression? The Papal <i>Motu Proprio</i> of 1903 .....	559
The first volleys are fired: Luis Villalba, Felipe Pedrell and Nemesio Otaño .....	576
The Case of Eslava's <i>Miserere</i> and the Application of the <i>Motu Proprio</i> in Sevilla (1903-1910) .....	587
More controversies (1910-1912) .....	602
The prohibition against Eslava's <i>Miserere</i> in Sevilla (1945) .....	613
Hilarión Eslava: Present and future .....	636
<b>Documentary sources and bibliograpgy</b> .....	R-1
<b>Appendix A</b> - Chronology of significant events during the life of Hilarión Eslava (1807-1878) .....	A-1
<b>Appendix B</b> - Preliminary inventory of Hilarión Eslava's musical production .....	B-1
<b>Appendix C</b> - Teaching and other paid staff at the Royal Conservatory of Music / National School of Music and Declamation (1832-1874) .....	C-1







***Con cánticos sonoros:***  
**La música, la vida y la España de Hilarión Eslava**

***With ringing songs:***  
**The music, the life and the Spain of Hilarión Eslava**

Antonio Rufin Aguilar

D.L.: SE-2508-2024



**Junta de Andalucía**  
Consejería de Cultura y Deporte